#18

ضد المكتبة

28.9.2018

خليل صويلح



ضدّ المكتبة

خليل صويلح



ضد المكتبة

ضدّ المكتبة / مقالات

خليل صويلح

الطبعة الأولى 1439 / 2018

ردمك 978-1-947836-03-7



دار أثر للنشر والتوزيع

المملكة العربية السعودية - الدمام

تلفون: 00966505774560

الموقع الإلكتروني: www.darathar.net

البريد الإلكتروني: info@darathar.net

من لا يقرأ يعِش حياة واحدة حتى لو اجتاز السبعين عاماً. أما من يقرأ، فيعيش خمسة آلاف عام. القراءة أبدية أزلية.

أمبرتو إيكو

بشكلٍ ما، فإن هذه النصوص كُتبتْ من موقع القارئ في المقام الأول، بمعنى أنها لا تخلو من طيشٍ ونزوات ومصادفات. أن تقع على كتاب في غير أوانه، وإذا به يقودك إلى ألفة غير مسبوقة، إلى اضطراب وريبة وشكوك، إلى ارتواء وشبع، كما لو أنك حيال وليمة دسمة من الكلمات والصور والنبوءات. تلك الحيرة بين رفوف المكتبة، والافتتان بمؤلف، بنسّاخ، بمخترع بلاغة، بخطاطة ملغّزة. ما كنت تظنه طي النسيان، يبزغ فجأة، من دهليزٍ غامض، بعبارة، بانخطاف، بدهشة، بعواءٍ مكتوم، مثل حياة موازية تنمو في الجوار، وصولاً إلى لحظة الاشتباك مع حياتك الشخصيّة مباشرة، ما يجعلك جسداً برأسين في عملية ضخٍّ متبادلة لأعاجيب المخيّلة الكونيّة. أذهبُ إلى خلاء الكتب بهيئة كائن خائب، في دروبٍ متعرّجة نحو كهوفٍ وهضابٍ وسهوبٍ، على أمل أن أقع في فخّ مؤلفٍ مجهول، مفتوناً بدور الطريدة لا الصيّاد. هي سيرة ناقصة للكتب إذاً، غير قابلة للاكتمال، أو التشريح النهائي، سيرة ضبابية بمرآة مغبّشة، إذ لطالما ظننت بأن مغامرة ما، خاضها «السندباد» وقعت سهواً من يد النسّاخ، النسّاج، فلم تروها «شهرزاد»، وينبغي أن أفتّش عنها في متاهةِ كتبٍ أخرى، مثل لعنةٍ أبديّة، في تجوّال طليق يطيح هندسة رفوف المكتبة، رأساً على عقب!

1

كان عليّ أن أنتبه جيداً، إلى مقاييس حجم المكتبة التي أنوي تفصيلها، بما يتناسب مع ارتفاع وعرض الباب الخارجي للمنزل المستأجر، وذلك لإدخالها لاحقاً بلا رضوض. نصحني النجّار بخشب الزان معتبراً إياه أفضل أنواع الخشب. مكتبة بسبعة رفوف وارتفاعات مختلفة تتقاطع بأشكال هندسية، وفقاً أحجام الكتب المقترحة. كنت أصنّف الكتب تبعاً لأجناسها بترتيب أنيق، لكن هذا الوضع لم يستمر طويلاً، خصوصاً بعد تراكم المجلات الدورية ذات الأحجام المتنافرة، بالإضافة إلى مجلدات الكتب التراثية، وكتب الشعر بحجم كف اليد. بالنسبة لي ككقارئ يتلمّس دربه للقراءة بلا بوصلة، آتياً من حدود الصحراء إلى دمشق، كنت نهباً لقراءات مختلفة لترميم ما ينقصني من عناوين كتب تتلاطم في رأسي، حتى لو كانت بعض هذه الكتب عسيرة الهضم، من تلك التي كان يتداول عناوينها مثقفو السبعينيات والثمانينات باطمئنان بين رشفة كأس جعة وسحبة غليون. لن أنسى تلك اللحظة الحرجة، حين توجه أحدهم نحوي قائلاً "في كتاب "ما العمل؟" للينين، كما تعلم...". لم أكن قد قرأت كتاباً واحداً للينين، ولا أعلم ماذا يحتوي ذلك الكتاب اللعين. هززت رأسي برصانة بمعنى "أجل". في اليوم التالي توجهت نحو "مكتبة ميسلون" المتخصصة بالكتب الماركسية (تحوّلت اليوم إلى مكتب للصيرفة)، وابتعت أعمال لينين بمجلداتها الزرقاء الداكنة، ودمغة «دار التقدّم» الموسكوفية تزيّن أغلفتها. كوّمتها فوق السرير وغرقت بفهارسها المضجرة، في بحثٍ محموم عن مخبأ «ما العمل؟» أولاً. كان هذا

الكتاب بمثابة وصفة شاملة للمنظمات الثورية في العالم، لكنني كنتُ في مقام آخر. لم استسغ فكرة الانضباط الحزبي يوماً، عدا تلك المصطلحات الجاهزة التي تشبه ابتلاع حساء المرضى، لكنني على أي حال، حجزتُ رفّاً في المكتبة لتلك المجلدّات كهوية صريحة لانتمائي الماركسي الصلب. ولأن مكتبتي خضعت لارتحالات قسريّة، من منزلٍ مستأجر إلى آخر، فقد أهديت تلك المجلدات لأحدهم في إحدى نوبات «التعزيل»، من دون ندم، كما سأتخلّص لاحقاً من مجلدات «الأغاني» لأبي فرج الأصفهاني، بنصف ثمنها، لأسباب تتعلق بالإفلاس هذه المرّة.

من قبو بسقفٍ واطئ، إلى ملحق صغير في بناية قديمة، ارتحلت كتبي بصناديق ثقَيلة، أرهقت كتف عامل النقل بصعوده السلالم العالية، لكنني لم أتمكّن من ادخال المكتبة نفسها، لضيق الباب، فاضطررت أن أهديها إلى سائق الشاحنة مؤقتاً، كي لا تبقى في الشارع، ثم تجاهلت الاتصال به، بعد مرور ثلاثة أشهر، كما وعدته، ريثما أنتقلُ إلى بيتٍ آخر. في كل عملية انتقال من بيتٍ مستأجر إلى بيتٍ آخر، كنت أقوم بـ«تعزيل» الكتب الفائضة عن حاجتي، أو استبدالها بكتبٍ أخرى مع بائعي كتب الأرصفة، بعد إلغاء صفحة الإهداء، خشية أن يقع الكتاب بيد صاحبه. هكذا ارتحلتْ مكتبتي خمس رحلات قسرية، وفي كل مرّة أتخلّص من بعض عناوينها بلا مغفرة، فهناك كتب لن أعود إليها مجدّداً، أو هكذا كنت أظنُّ حينها، وكتب تسللت إلى مكتبتي عنوةً. كانت حمّى إقتناء الكتب تشتدُّ خلال أيام معرض دمشق الدولي للكتاب، كأكبر مهرجان لزحام الكتب، حتى أنّنا شكلّنا ورشة للسطو على الكتب الثمينة كنوع من العمل الثوري/ الثأري، حينذاك. لم أكن ماهراً في هذا الشأن، بالمقارنة مع الآخرين، أولئك الذين كانوا يرتدون معاطف فضفاضة، ويحملون حقائب على الكتف، لنصب الفخاخ للكتب

الدسمة بطرقٍ مبتكرة، مهما كانت حجومها أو صعوبة اختلاسها، مثل «مسخ الكائنات»، و «فن الهوى» لأوفيد، أو أعمال شكسبير بترجمة جبرا إبراهيم جبرا حصراً، أو أعمال تشيخوف، أو «النبي المسلّح- تروتسكي». وقس على ذلك.

سيحصل استنفار آخر، خلال زيارة صديق ما، خوفاً من عملية سطو على مكتبتك الشخصيّة، أثناء إعداد الشاي في المطبخ. شخصياً استعملت خاتماً خاصاً، على هيئة طائر محلّق، أدمغ به كتبي عند صفحة محدّدة (أظنّ أنها الصفحة ٢١، طبقاً لسنوات عمري حينذاك)، للتأكد من أن هذه النسخة من الكتاب تخصّني، في حال فقدته، ووجدتُ نسخة مشابهة منه، في مكتبة أحد الأصدقاء المشكوك بأمرهم. بالطبع هاجرت معظم مقتنياتي الأولى من الكتب، إلى عناوين مجهولة، سواء كإعارة، أو كسطوعلى يد أصدقاء، أو بسبب الإهمال. لا أعلم ماذا فعل سائق شاحنة النقل بمكتبتي اليوم، لكنني لم أمتلك مكتبة حقيقية عداها، إذ تتوزّع كتبي بين أماكن متعددة في البيت، في صندوق كنبة، أو أريكة طويلة، أو رفّ خزانة للثياب، أو فوق طاولة الكتابة، داخل صندوق سرير، فوق كرسي مهمل، في المطبخ، بين طبقات سلال الثوم والبصل والبطاطا، وفوق خزانة الأحذية. الكتاب الذي أحتاجه الآن، بالكاد أجده، وغالباً، ما أضطر إلى شراء نسخة جديدة منه، أو إنني أقع عليه منزوياً، في مكانٍ ما، خلال إحدى نوبات البحث عن كتابٍ آخر. أغبط أولئك الذين يلتقطون الصور أمام رفوف الكتب المرتّبة في مكتباتهم، على طول حائطٍ كامل، بصحبة شهادات تقدير وجوائز محليّة بإطارات مذهّبة، وصورة شخصيّة للمؤلف إلى جانب صورة لنجيب محفوظ، أو تشيخوف، أو ماركيز، وأتساءل بجديّة عن جدوى كل هذه الرفوف من المجلدات الضخمة التي تخصّ تراث الأسلاف، وهل يحتاجها المرء فعلاً في

عمله اليوم، بعد أن باتت متوفرة في مواقع إلكترونية متخصّصة؟ وهل كل ما اقتنيناه من كتب، ينبغي الحفاظ عليه، أليس هناك شيخوخة للمكتبة؟ الشيخوخة لا تعني الحكمة على الدوام بالطبع. سأجازف أكثر بأن أدعو إلى فكرة «اللامكتبة»، ومديح فضيلة التجوّال، والاكتفاء بعناوين مؤسِسة ومؤثرة وخلّاقة، وبإسراف نقدي أكبر، تعزيز فكرة «ضدّ المكتبة»، كنوعٍ من تهجين الفوضى، بقصد الإحساس بالخفّة، وخفق الأجنحة، والطيران على علوٍ شاهق. فهناك مكتبة مُختزَلة تتجوّل في الرأس، ذهاباً وإياباً، بعبارة صادمة، أو شخصية استثنائية في رواية، أو فكرة فلسفية، أو صورة شعرية مبتكرة، ستلح علينا، تبعاً لقوة تأثيرها، أو حاجتنا الآنية إليها، وهذا ما يتطلب العودة إلى كتاب ما من أجلها، والتفتيش عن مكانه بين الرفوف المتراصّة ككتيبة جنود انكشاريين. مهلاً، لن نجد هذا الكتاب بسهولة، للقبض على تلك الجملة اللعينة، فلنفتش عنه إذاً، في نسخة الكترونية، وتالياً اصطياد الجملة المطلوبة، دون عناء، في دكان «غوغل» المفتوح ليلاً نهاراً، مثل صيدلية مناوبة لمقاومة كل أنواع الصداع والأرق وشهوة القراءة، وإذا لكل قارئ خرائطه الخاصة في رسم تضاريس التلقي، وحراثة النصوص، وقطف الثمار الناضجة، على نحوٍ مختلف عن سواه. هناك استثناءات بالطبع، تستدعي قراءة بعض الكتب مرّة أخرى، بشغفِ الدهشة الأولى، وحماسة الاكتشاف، وتالياً الحفاظ عليها، مهما كانت متهالكة، كما لو أنها «طابو» ملكيّة لبستان مثمر. كتب بمثابة الأسمدة التي تقوم على تحسين نوعية التربة، ومشتل القراءة، في نزهات بلا ضفاف. كتب تشبه البيت الواحد من قصيدة طللية، عابرة للأزمنة. كتب توضع إلى جانب السرير كتميمة لحراسة الأرواح من العطب. فكرة "اللامكتبة" إذاً، تعني في المقام الأول، إلغاء الشكل الفلكلوري للمكتبة، كمظهر استعلائي، لا يختلف كصورة رمزية عن فاترينة الكريستال، وتالياً، ضرورة إطاحة عناوين تسللت عنوةً إلى

الواجهة بقوة دفع إيديولوجية طوراً، وسطوة أسماء مرموقة تارةً، أكثر منها حاجة روحية أو معرفية. هناك أيضاً، كارثة الكتب التي تصلنا كإهداءات بلاغية مفزعة لفرط سطوتها الإنشائية، من كَتَبَة هواة خصوصاً، هؤلاء الذين يطاردون المحررين الادبيين في الصحف والمجلات وصناديق البريد وطاولات المقاهي بأعمالهم البلهاء غالباً. كتّاب أتوا الكتابة من دون عدّة لحراثة الكلمات وشحذها بحجر صوّان البلاغة، أتوا بوهم الموهبة، وشجاعة الجهل، والشفرات المثلّمة في أداء المخيّلة، وبالطبع أخطاء النحو والصرف. أولئك الذين أثنى معلمو اللغة العربية عليهم يوماً، بعلامة مرحى، بعد كتابة موضوع إنشاء عن عيد الشجرة، أو عن نزهة ريفية قمت بها مع رفاقك في المدرسة. علينا ألا ننسى أيضاً، الكتب التي تحمل تواقيع جنرالات سابقين بأوسمة ونوط شجاعة، لم يخوضوا حرباً واحدة، لكنهم مصرّون على كتابة مذكراتهم وأعمالهم البطولية في ميادين المعارك، بالإضافة إلى تزوير الوقائع لإبراء الذمة من هزائم محقّقة، وتلك التي تأتيك عن طريق صندوق البريد من كتّاب مجهولين، لا تعلم لماذا ارتكبوا هذه المعصية، نظراً لفرط ركاكتهم. كما ينبغي إطاحة الكتب التي تحتوي مقدمات نقّاد منافقين تمتدح عبقرية شاعرات وروائيات خصوصاً، كتبن خيباتهن في الحب، بخيال مريض، ووقائع مضجرة، وميلودراما مستوردة من أفلام الأبيض والأسود. هناك أيضاً كتب النقّاد المياومين الذين يبيعون المصطلحات الفاخرة والمستوردة من فاترينات ما بعد الحداثة، لنصوص مصنوعة من خردة بلاغية تالفة. ولكن ماذا بخصوص حالات الجذام التي غزت شبكة الأنترنت بوصفها شعراً، ورأى أصحابها أنها تستحق الطباعة ورقياً، كضربٍ من تعميم البلاهة، ألا ينبغي تنظيف المكتبة من هذه الطحالب والبثور ووحيدات الخلية؟

في المقابل، فإن التقاط الشذرات العرجاء من المواقع الإلكترونية كدليل

على المخزون المعرفي لصاحبها لا يصنع قارئاً أصيلاً، إذا لم يكن قارئاً نهماً في الأصل. أن تضع عبارة لفيلسوف مثل نيتشه على حائطك الافتراضي، لا يعني أنك تمتلك ثقل شاربيه في العدمية. وأن تختزل "دون كيخوته" في فكرة محاربة طواحين الهواء، وفقاً لأقوال سطحيّة متداولة، يتطلب أن تعرف عن كثب كاتباً عبقرياً اسمه الكامل: ميغيل دي سرفانتس، وتتوغل في دروبه المتعرّجة كمعلّم متفرّد في صناعة السخرية والتخييل. ما تحتاجه مكتبة اليوم هو «الإمتاع والمؤانسة» على غرار ما كان يكتبه أبو حيّان التوحيدي، قبل أن يحرق كتبه بنفسه، وهو في التسعين.

كان خورخي لويس بورخيس قد قال مرّة» أنا الذي تخيّلت دوماً الجنّة على شكل مكتبة»، أظنّ، من دون تنظيف هذه المكتبة من الأعشاب الضّارة، ستكون نوعاً من الجحيم الدنيوي.

2

فيما كنت غارقاً بفكرة هدم المكتبة، وضرورة إعادة إعمارها بعناوين نوعيّة فقط، قرأت تقريراً مثيراً، نشرته وكالة الصحافة الفرنسية، عن عامل نظافة كولومبي تمكّن من تأسيس مكتبة تضم مجموعة ضخمة من أشهر الروايات وكتابات المشاهير حول العالم. كان خوسيه ألبرتو غوتيريز (٥٤ عاماً) يعمل سائقاً لشاحنة تجمع القمامة، وفي ساعات الفجر الباردة في العاصمة الكولومبية، تمكّن من جمع الآلاف من الكتب محوّلا بيته إلى مكتبة عامة مجانية.

في عام ١٩٩٧ تغيّرت حياة «سيّد الكتب» كما بات يعرف هذا الرجل،

بعد اكتشافه أن الناس يلقون عدداً كبيراً من الكتب في المهملات.

أول الكتب التي عثر عليها كان «آنا كارنينا» للكاتب الروسي ليو تولستوي (١٨٢٨-١٩١٠)، وقد عثر عليه في خزانة مع العشرات من الكتب الأخرى. وهكذا بدأ بجمع الكتب من روايات وقصص وشعر وكتب تعليمية، وتخزينها في منزله في حي مويفا غلوريا جنوب بوغوتا.

بمرور السنوات، أصبح بيته مليئاً بالكتب من «الإلياذة» لهوميروس إلى «الأمير الصغير» لأكزوبري، بالإضافة إلى روايات مواطنه غابرييل غارسيا ماركيز.

هكذا حوّل خوسيه مع زوجته وأولادهما الثلاثة الطابق الأول من منزلهم، أي ما مساحته ٩٠ مترًا مربعًا، إلى مكتبة عامة، وأطلقوا عليها اسم «قوة الكلمات». لاقت هذه المبادرة نجاحاً، فاق كل التوقعات، حتى أن عدداً من الأشخاص بمن فيهم أجانب تطوعوا للعمل فيها. ويقول خوسيه «ربما هي المكتبة الأولى في العالم التي تقدّم الكتب مجاناً لمن يأتون لاستعارتها».

قبل نجاح المكتبة، كانت زوجة خوسيه تعمل في الخياطة، لكنها الآن تركت عملها وأصبحت تهتم بترميم الكتب ذات الحالة السيئة. وقد ذاعت شهرة مكتبة «قوة الكلمات" في كل أرجاء القارة الأميركية، وصار خوسيه يتلقى دعوات لمعارض الكتب الرئيسية مثل معرض سانتياغو في تشيلي، أو معرض مونتيري في المكسيك. وجعله ذلك يتلقى التبرعات، فلم يعد المصدر الأساس للكتب هو النفايات.

بالنسبة لعمال النظافة في بلادنا، على الأرجح، في حال وجد أحدهم رواية «آنا كارنينا» في القمامة، سيختار لحادثة انتحار آنّا كارنينا على سكّة القطار موتاً آخر بتراجيديا أكثر عنفاً، وذلك ببيع الكتاب بالكيلو لمطعم فلافل،

أو إلى صاحب عربة لبيع الذرة، أو إحالته إلى جهة أمنيّة، تنفيذاً لتعليمات صارمة بتسليم أية أوراق يجدونها في النفايات، فربما تحتوي على منشورات خطيرة، إذ نادراً ما تنجو أوراق ما من التلف مباشرة.

هناك حادثة استثنائية في هذا المجال، جرت في دمشق القرن الثامن عشر، فقد أراد الشيخ محمد سعيد القاسمي أن يبتاع شيئاً من عطّار، فوضع العطّار ما باعه في ورقة مكتوبة، ولما عاد الشيخ إلى بيته، فتح الورقة وقرأ ما فيها، فأدرك أنها جزء من مخطوطة تاريخية، فعاد على الفور إلى دكّان العطار، وحصل على بقية الكرّاسة، حتى اجتمعت له مخطوطة شهاب الدين أحمد البديري الحلّاق، وهي اليوم من أهم الوثائق النفيسة عن تاريخ دمشق الشفاهي في القرن الثامن عشر وتحمل عنوان» حوادث دمشق اليوميّة».

ليست المكتبة إذاً، بحجمها، إنما في نوعية محتوياتها، فنحن نحتاج إلى الكتب التي تقوم بتغيير مصائرنا، وفقاً لما يقوله جيمس بالدوين، أو كما يقول كافكا» على المرء ألا يقرأ إلا تلك الكتب التي تعضّه وتوخزه. إذا كان الكتاب الذي نقرأه لا يوقظنا بخبطة على جمجمتنا فلماذا نقرأ إذن؟ على الكتاب أن يكون كالفأس التي تُهشّم البحر المتجمّد فينا».

عندما غادر محمود درويش بيروت إثر الغزو الإسرائيلي لها(١٩٨٢) نحو منفى آخر، اضطر أن يتخلّى عن مكتبته. احتفظ بكتابين فقط هما: «ديوان المتنبي»، و»الأناشيد الكنعانية».

3

هناك كتب أقرب ما تكون إلى ذبيحة لغوية بأحشاء مكشوفة ورائحة عطنة، تدعوك إلى النفور من محتوياتها، ورائحة أفكارها، بمجرد تصفحها على عجل، وكتبٌ تجذبك إليها من السطر الأول. يذكر غابرييل غارسيا ماركيز أنه استعار من أحد أصدقائه كتاباً لفرانز كافكا، وحين بدأ بقراءة «المسخ» أُصيب بالذهول والدهشة. كان السطر الأول من الرواية يبدأ على النحو التالي «استيقظ غريغور سامسا صباح ذلك اليوم من كوابيسه، ووجد نفسه وقد تحوّل إلى حشرة ضخمة». يعلّق ماركيز» لم أنم بعدها أبدًا بسكينتي السابقة. لقد حدّد الكتاب اتجاهًا جديدًا لحياتي منذ السطر الأول».

هذا الدرس سيحفظه ماركيز جيّداً، فهو كان يعتبر أن السطر الأول، إن لم يكن صحيحاً، فإن كل ما يليه سيكون بلا فائدة، لذلك كان يصرف سنةً كاملة على كتابة الفصل الأول من الرواية، وما أن ينتهي منه فإنه ينجز ما تبقّى من الكتاب بسرعة قياسية. تقطير الجملة الأولى وكثافتها مغناطيس للجاذبية والشغف لدى المتلقي. شاعر مثل محمود درويش لا يتردّد بالقول في وصف شعرية المتنبي « كل ما أردت أن أقوله قاله هو في نصف بيت: على قلقٍ كأن الريح تحتي»، ويضيف مؤكداً «لأن المتنبي أعظم شاعر في تاريخ اللغة العربية، وهو كما يبدو لي تلخيص لكل الشعر العربي الذي سبقه، و تأسيس لكل ما لحقه». ما نحتاجه إذاً، تلخيص المكتبة بما يوازي تلخيص المتنبي في الشعر، تشذيب الرفوف من الأوزان الثقيلة للورق، وهباء الحبر، وجفاف المخيّلة. ورغم هول كلمة «مذبحة» إلا أن المكتبة تحتاجها بين فترةٍ وأخرى، كنوع من الاصطفاء الطبيعي الضروري للكتب التي تتكئ على عكاز الأكاذيب وفقر الدم وتصلّب الشرايين، وضباع الموهبة. الكتب التي

تعلن عن ركاكتها من نظرة خاطفة إلى الفهرس، أو إلى الإهداء، أو السيرة الذاتية لصاحبها. بريق السطر الأول وضعني في ورطة قراءة هذا الكتاب أو ذاك. الإصغاء إلى رنين الجملة الأولى، يضعك في اختبار الصعود إلى حافلة الكلمات بثقةٍ، أو إلغاء الرحلة.

4

هل انتبهنا إلى أهميّة الجملة الأولى في نصٍّ ما، بوصفها مفتاحاً للنص كلّه؟ وهل يفكر الكاتب فعلاً في العبارة الاستهلالية، وأين يكمن السرّ في نسيجها؟ نتساءل عن القوة التي تمتلكها الجملة الاستهلالية، في معمارها المتماسك أم في دقة التعبير، وكيفية انفتاح قوس النص على اتساعه لإضاءة مناخ العمل الأدبي ككل؟

في كتابه "الاستهلال: فن البدايات في النص الأدبي" يبحر الناقد العراقي ياسين النصير في التراث العربي بحثاً عن خصائص أسلوبية للجملة الاستهلالية، مستشهداً بآراء النقّاد القدامى بـ "حُسن الابتداء، أو براعة المطلع". إذ يشير القزويني في "التلخيص في علوم البلاغة" إلى أنّه "ينبغي للمتكلم أن يتأنّق في ثلاثة مواضع من كلامه، أحدها الابتداء". ويجد في مطلع قصيدة امرئ القيس "قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزل.." نموذجاً استثنائياً للوقفة الطللية في الشعر الجاهلي. أما ابن الأثير، فيؤكد أنّ "براعة الاستهلال من أخصّ أسباب النجاح في الخطبة"، وكذلك أسامة بن منقذ "أحسنوا الابتداءات فإنها دلائل البيان". هكذا تتحوّل الجملة الاستهلالية داخل النص إلى علامة تلازم كل المفردات اللاحقة، وذلك من خلال الفعل

التوليدي لها داخل البنية الكليّة للنص، كأنها "تفتح السبيل إلى ما يتلو" وفقاً لما يقوله أرسطو.

في نظرة إلى ملحمة "جلجامش"، نجد أنّ الاستهلال بدأ بعبارة "هو الذي رأى كل شيء" التي تتكرر في المتن، فيحمل الجزء معنى الكل في دلالات متعدّدة تنفتح على المستقبل. وهو ما نقع عليه في استهلال "الإلياذة" و"الأوديسة". الوقوف على الأطلال، كان كياناً عضوياً يخضع لمتطلبات القصيدة ككل، وقد فرض المكان - الصحراء - على الشاعر بناءً شعرياً هندسياً "متكرّر الوحدات والوظائف"... إلى أن أتى الشعراء الصعاليك وتمرّدوا على هذا القالب والوظيفة الاجتماعية للشعر نفسه، ليحل الاستهلال الفروسي بدلاً من الاستهلال الطللي. سيمتلك الاستهلال في الأدب الحديث بنية مختلفة، وإن ارتكزت على الموروث والملحمة القديمة والسيرة الشعبية. أما الشعر، فشهد انقلاباً في البنية. إذ بات الاستهلال مختزلاً بكلمة أو استعارة مكانية.

كتاب "ألف ليلة وليلة" نموذج أصيل لبنية الحكاية الشعبية في طريقة السرد، وخصوصية الاستهلال في معمارها الحكائي، إذ لا تكتفي «الليالي» باستهلالٍ واحد، بل باستهلالين، الأول يتعلّق بالليالي "بلغني أيها الملك السعيد"، والثاني بالحكاية "أعلم أيها الملك السعيد"، ثم تتوالد الحكايات في أنساق وخصائص سردية تنهض على التشويق في صوغ الحدث. وهو ما ينطبق على معمار الحكاية الشعبية عموماً لجهة زمن الحكي "يحكى أن"، أو "كان ياما كان". وهذا ما انسحب لاحقاً على السرد القصصي والروائي، وفقاً لما تتطلبه خصائص التدوين. فهناك الاستهلال الموسّع، والمحوري، والمتعدد الأصوات، والمكثّف. تحضر هنا رواية ماركيز (مائة عام من العزلة) التي تعكس زمناً ميثولوجياً مشبّعاً ومشهدية متعددة الدلالات: "بعد سنوات

طويلة، وأمام فصيل الإعدام، تذكّر الكولونيل أورليانو بونيديا ، عصر ذلك اليوم البعيد، الذي اصطحبه فيه أبوه، كي يتعرف على الجليد. كانت ماكوندو يومئذٍ قرية صغيرة من حوالي عشرين بيتاً من القصب، بنيت على حافة جدول». وهو ما وضع الرواية الحديثة عند مفترق استهلالي مختلف، يعتني بالرؤية الكلية للأشياء والأماكن وزخم حضور الموروث داخل السرد الروائي، وتالياً ردم الهوة بين الأجناس الأدبية، وبناء كيان لغوي ومعرفي ينفتح على العلاقات الداخلية للنص من جهة، وعلى فاعلية التلقي من جهة ثانية. يستنكر عبد الفتاح كيليطو عمى القارئ وهو يسأل عن أسرار النص، في حين أن المفتاح موجود في الاستهلال!

5

في الشريط المصوّر عن مكتبة أمبرتو إيكو(١٩٣٢- ٢٠١٦)، نتتبع خطوات الروائي الإيطالي في أروقة مكتبته الضخمة. سيمشي نحو دقيقة ونصف متوغلاً في الممرات والأروقة، وسينعطف يساراً نحو صالة أخرى، لتنفتح على رواقٍ ثالث، إلى أن يصل إلى كتابٍ ما، يستله من أحد الرفوف، ثم يجلس إلى طاولة الكتابة. تضم مكتبة هذا السيميائي الفذّ نحو ٥٠٠٠٠ كتاب(!) وحين سئل: هل قرأتها كلها؟ أجاب: نعم، وذلك بلمسها. يشبه أمبرتو إيكو منقّباً للآثار، وربما محقّقاً في رواية بوليسية، لجهة التأني في فحص المادة الخام التي بين يديه، وتقليبها موشورياً لمعرفة أين تكمن خصوصيتها؟

ذلك أنّ هذا الفيلسوف والسيميائي، لم يكتفِ بالاشتغال في حقل

التأويل، وطبقات السرد، ومتاهات الأرشيف، بل لجأ متأخراً إلى كتابة الرواية أيضاً. ولاحقاً، انخرط في تفسير آليات الكتابة نفسها، وإذا بنا حيال عمارة موسوعية لمشروع فكري يصعب اختزاله في مشتلٍ نقدي واحد.

كانت روايته الأولى «اسم الوردة» (١٩٨٠) مفاجأة حقيقية نقلت اسمه من الاوساط الأكاديمية المغلقة إلى الفضاء الثقافي العام، ووضعته في الواجهة كواحد من أكثر الروائيين شعبيةً. صعوبة مناخات الرواية التي تدور أحداثها في أحد أديرة القرون الوسطى، لم تقف حائلاً دون انتشارها المدوّي بين ملايين القرّاء في العالم (طُبع منها نحو ١٥ مليون نسخة، في ٣٠ لغة عالمية)، نظراً إلى حبكتها البوليسية المحكمة والإغواءات السردية التي تتناوب فصولها القاتمة بإيقاع متوتّر وأخّاذ. وسوف يروي بعد سنوات أسرار مطبخه الروائي خلال كتابة هذه الرواية، في كتابه «حاشية على اسم الوردة»، وكيف أنه جمع وثائق تتعلق بالعصر الوسيط، وكانت وجهته أن ينجز كتاباً يؤرخ للوحوش. وفجأة لمعت في ذهنه كتابة رواية عن جريمة تجري أحداثها داخل دير للرهبان.

هكذا انكب نحو ثلاث سنوات على بناء خريطة للمتاهة التي ينوي إنشاءها بقياسات هندسية صارمة تتلاءم مع جغرافية الدير المتخيّل، ثم قراءة صحف العصر الوسيط وتعيين أشكال السرد وبنية الإيقاع والنّفَس الروائي. حتى إنّه حصر عدد درجات السلّم اللولبي في الدير، ومتاهات المكتبة ليدشنها أخيراً بحارسٍ أعمى، وصولاً إلى شخصية القاتل. ويلفت صاحب «٦ نزهات في غابة السرد» إلى أنه ظلّ ثلاثة أشهر يشتغل على تخيّل المكتبة/ المتاهة، بما يتطابق مع معطيات العصر الوسيط، لافتاً إلى أن «الدخول إلى عالم أي رواية، أشبه بجولة للتنزه في الجبل. يقتضي ذلك اختيار نَفَس معيّن أثناء المشي، والتقدم بخطوات موتورة، وإلا توقف المرء

فوراً عن مواصلة التجوال». وبرغم خصوصية رواياته اللاحقة وأهميتها في ابتكار سرديات لافتة، إلا أنها لم تحقّق الشهرة التي أصابت روايته الأولى، لكن هذا الأمر لا يعني تراجعاً في حضوره التخييلي، بقدر ما يشير إلى الثقل المعرفي لنصوصه المتفرّدة. في روايته «بندول فوكو» (١٩٨٨)، يرسم دائرة واسعة من المعارف في تجوال جغرافي على تحولات العالم، بدءاً من القرون الوسطى الأوروبية، إلى الحروب الصليبية، وجماعة الحشاشين، والحركات الدينية، قبل أن يربطها بالعالم السرّي لدور النشر في زمننا الراهن، على خلفية إحالات ثقافية ثريّة، من دون أن يهمل الحبكة البوليسية التي يتكئ عليها في معظم رواياته الأخرى بقصد جذب المتلقي إلى ولائمه البلاغية الدسمة. وتالياً لن نستهجن عدد السنوات التي يصرفها في إنجاز رواية واحدة، فهو ينهمك طويلاً في إعداد مواده الخام، وإعداد الخطط التقنية، وكتابة الملاحظات، وجمع الوثائق.

هكذا صرف ٨ سنوات من أجل كتابة «بندول فوكو»، و٦ سنوات لإنجاز «جزيرة اليوم السابق» (١٩٩٤)، ومثلها لكتابة رواية «بادولينو» (٢٠٠٠). في قفزة تاريخية لاحقة، يميط اللثام في روايته الضخمة والمعقّدة «مقبرة براغ» (٢٠١٠) عن حقائق تاريخية جرى التكتم عليها خلال القرن التاسع عشر عبر خلطة من الشخصيات الهستيرية. لن نستغرب منظر الجثث في إحدى بالوعات باريس، ومعتقلات إبادة هتلرية، ومجازر كومونة باريس، ومحافل أشرار، ووثائق مزيّفة، ومخططات ماسونية، ومكائد كهنة، وجواسيس، ومؤامرات.

ثلاثة رواة يتناهبون الوقائع في لعبة بوليسية مدهشة، تتكشّف تدريجياً، وما علينا إلا أن نلهث خلفهم للملمة خيوط السرد المتشابكة في مذكرات رجل رغب في اختبار ذاكرته، فوصل إلى نتيجة حاسمة بأن التاريخ أكذوبة

مكرّرة على نحوٍ سيّئ، أو بعبارةٍ أخرى: كيف نصنع تاريخاً مزيّفاً؟ أمّا روايته «العدد صفر» (٢٠١٤)، فيفتتحها باغتيال موسوليني وعشيقته (١٩٤٥)، ويغلقها بمافيا الصحافة الايطالية، على هيئة مذكرات تتبع في وقائعها أيام الأسبوع. بين هذين القوسين، يقذف أمبرتو إيكو حممه في فضح الفساد وعمل المافيا الايطالية، وأبرز الأحداث التي شهدتها بلاده ما بعد الحرب العالمية الثانية، ضمن بناء سيميائي معقّد يعتمد الرموز، بما يشبه متاهة «اسم الوردة»، في رهان صريح على قارئٍ نوعي في المقام الأول.

بعيداً عن أعماله الروائية، وانشغالاته الفلسفية والسيميائية، التفت أمبرتو إيكو نحو مشغل الكتابة نفسها، وتحوّلات القراءة، والصراع بين الكتاب الالكتروني والكتاب الورقي في نزهات ممتعة ومثيرة للجدل، كما لم تنقصه روح الدعابة والسخرية من عالم ما بعد حداثي يعاني اختلالات مفزعه في صناعة الوهم والنفاق والتناقضات، وذلك باستدراج المألوف واليومي نحو منطقة كتابية مدهشة. هذا ما نجده في كتابه «كيفية السفر مع سلمون» مثلاً. وسوف يواجه عصر الكمبيوتر والانترنت بطمأنينة، نافياً مخاوفه من احتضار الكتاب الورقي "فلو كان لزاماً على الكتب أن تختفي، مثلما حدث لألواح الطين والمسلات التي تنتمي لحضارات عصور سحيقة، لكان هذا سبباً وجيهاً لإلغاء المكتبات. ولكن العكس صحيح، فالكتب يجب أن تحيا كمتاحف تحفظ إنتاج الماضي، تماماً مثلما نحتفظ الآن في أحد المتاحف بحجر رشيد فقط، لأننا لم نعد نحفر وثائقنا ونصوصنا على سطوح معدنية».

ويضيف مؤكداً «الإعجاب الذي أكنّه للمكتبات سيحمل قدراً كبيراً من التفاؤل، لأنني أنتمي إلي تلك الحفنة من الناس، التي ما زالت تعتقد أن للكتاب المطبوع مستقبلاً، وأن جميع المخاوف المتعلقة باختفائه ما هي إلا مثال آخر لبعض المخاوف المرعبة المتعلقة بانتهاء شيء ما، بما في ذلك انتهاء

العالم». متاهة المكتبة التي نتعثر بين ممراتها ورفوفها، وألغاز كتبها النفيسة، ليست مجازاً تخييلياً نصادفه في رواياته وحسب، فهناك نسخة مطابقة منها، هي مكتبته الشخصية التي تضم نحو ٣٠ ألف مجلد، عدا مكتبته الريفية التي تحتوي نحو ٢٠ ألف كتاب، فهذا الرجل غارق بين ماضٍ سحيق، ومستقبل مضطرب. في مقالٍ له بعنوان «كيف أكتب»، يقودنا إلى مطبخه السرّي في الكتابة، وكيفية تشييد عالمه التخييلي. يستبق الأسئلة بأنه لا يمتلك طريقة واحدة لكتابة الرواية، وبأنه ليس من أولئك الكتّاب الذين يستيقظون في الثامنة صباحاً كي يكتبوا مهما كلّف الأمر «ليس أنا من يفعل هذا» يقول.

إنه رجل خرائط، وملاحظات، وبورتريهات «لكن ما يحصل بعد ذلك، هو أنني أبدأ بالرمي، التمزيق، نسيان الأشياء في مواقع مختلفة». ويعترف أخيراً، بأن لذّة الكتابة لا تكتمل إلا بلذّة القراءة: «لا أثق بمن يقولون إنّ المرء يكتب لنفسه. هناك شيء واحد تكتبه لنفسك وذلك هو قائمة المشتريات. إنها تساعدك على تذكّر ما تود شراءه، وحين تنجز شراء كل شيء بمقدورك إتلاف القائمة لأنها لا تفيد أحداً. كل شيء آخر تكتبه، إنما تكتبه لقول شيء لشخص ما». ويختتم بقوله «إنه لشخص غير سعيد ويائس ذاك الكاتب الذي لا يستطيع مخاطبة قارئ المستقبل». لعل هذا ما فعله صاحب «القارئ في الحكاية" باطمئنان، إذ لطالما خلخل اليقينيات بسرديات مضادة.

6

الجسد مقابل القراءة!

هكذا عقد الصبي المراهق "ميخائيل بيرغ" اتفاقاً مع قاطعة التذاكر في

الحافلة العمومية "هانا شميتز" بعد اغواءات صريحة. قسمة عادلة بحق. فحم أسود، ورغوة صابون بيضاء. الحمّام كمكان للاشتهاء، والصالة كمكان للقراءة. حالة انتصاب متبادلة، أية بهجة استثنائية أن تنصت تلك المرأة الغامضة التي لا تجيد القراءة والكتابة إلى صوت الصبي المحموم، وهو يقرأ لها كتب الأدب؟ لن نلتفت إلى جرائم النازية، وآثام الحرب العالمية الثانية، وأجواء المحاكمات في خلفية رواية «القارئ» للألماني برنهاد شلينك. فقط سننتبه إلى كفتي الميزان وهما تتأرجحان بنشوة الجسد من جهة، والارتحال مع موسيقى الكلمات من جهةٍ ثانية. تبحر المرأة مع «أوديسة» هوميروس، فيما يكتشف الصبي المتعة المحرّمة بالطاقة القصوى. يأتي مندفعاً إلى بيتها بذرائع مختلفة كي يتذوّق طعم فاكهتها، فيما تنصت هي بانتباه إلى شرايين الكلمات المفتوحة، وهي تنبض بإيقاعات متوترة. كلاهما يحلم بإيثاكا خاصة به. يغرق الصبي بخريطة الجسد وجزره المجهولة ونتوءاته السحرية، وتسافر المرأة في رنين الكلمات وعذوبتها إلى نشوة موازية. في رواية «القارئ» نقع دفعةً واحدة على منطقة اللذة بوجيهها المعرفي والحسّي: خذ جسدي وامنحني الكلمات. بهذا المعنى تهمس المرأة بأذن الصبي، فيما يتعلّق الصبي بها بجنون وشبق بما يوازي هوسها في الإنصات إلى محتويات الكتب، في نزهات طويلة: القراءة تسبق ممارسة الحب. علاقة مشروطة في كسر دائرة الحرمان المتبادل، تنتهي باختفاء المرأة فجأة، وصعوبة العثور عليها، رغم أن طيفها لا يفارق مرآة ميخائيل أبداً.

صفحة الكتاب جسد مفتوح على اللذّة أيضاً: لذّة القراءة وشبق الكلمات، إلى أن يسيل الحبر في الأوردة والشرايين.

7

تشابك خطوط رواية «ظل الريح» للروائي الإسباني كارلوس زافون، وتعالق شخصياتها، ونبرتها البوليسية، لن تمنع القارئ الحصيف من تلمّس مرجعياتها الأساسية، سواء لجهة طبقات السرد أم لجهة الحفر في تاريخ الكتب، وذلك كنوعٍ من التحية لأسلافه العظام. اتكأ هذا الروائي في عمله الأول على ثراء لغة سرفانتس في التخييل المراوغ، كرافعة ثقيلة لبناء عمارته الشاهقة، وذلك في خلطة عجائبية من الإحالات الملهمة. العبارة الأولى من الرواية «لن أنسى أبداً ذلك الصباح الذي اقتادني فيه والدي إلى «مقبرة الكتب المنسيّة». حدث الأمر في أوائل صيف العام ١٩٤٥»، ستحيلنا من دون عناء إلى مفتتح رواية ماركيز «مائة عام من العزلة»: «بعد سنوات طويلة، وأمام فصيل الإعدام، تذكّر الكولونيل أورليانو بوينديا، عصر ذلك اليوم البعيد، الذي اصطحبه فيه أبوه، كي يتعرف على الجليد».

ما إن يجتاز الصبي دانيال سيمبيري بصحبة أبيه بوابة المقبرة، حتى يجد نفسه في متاهة كتب «تجوّلت في تلك المتاهة واستنشقت عبق الصفحات القديمة والسحر والغبار لنصف ساعة. وتركت يدي تلامس ظهر الكتب المرتّبة في صفوف طويلة، متكلاً في خياري على حاسة اللمس». حاسة اللمس نفسها التي كان يستنفرها دون سواها أعمى مثل خورخي لويس بورخيس وهو غارق في متاهته الأزلية. ستتكشّف الحكاية تدريجياً عن وقائع بوليسية ومطاردات وألغاز، كتلك التي صادفناها في رواية «اسم الوردة» لأمبرتو إيكو، بخصوص الكتاب المسموم، إذ يستبدله روائينا بكتاب شيطاني عنوانه «ظلّ الريح» لمؤلف مجهول يدعى خوليان كاراكس. سنجد ظلال سرفانتس حاضرة بنسخة عصرية من «دون كيخوته».

وليمة من طبقات التناص، يحبكها كارلوس زافون بمهارة، مستخدماً بنية الدمية الروسية في الحكايات المتوالدة، على غرار البنية السردية الموجودة في «ظل الريح». هذه الرواية التي سيشغف بها دانيال، ما يقوده إلى البحث عن روايات أخرى لهذا المؤلف، لكن خبير الكتب القديمة والنادرة جوستابو بورسلوه سيفيده بأن النسخة التي بين يديه هي الوحيدة التي نجت من محرقة كتب خوليان كاراكس، ويساومه على شرائها. لكن الصبي يرفض العرض، ويقرّر اقتفاء أثر بقية كتب هذا المؤلف بمساعدة كارلا ابنة شقيق بورسلوه بوصفها خبيرة بميراث هذا الكاتب المجهول.

سيشغف الصبي المراهق بكارلا العمياء، ولن يصحو من حلمه إلا حين يكتشف علاقتها بمدرّس الموسيقى الذي كان يحضر إلى بيتها لتدريبها على العزف. في ثورة هيجانه واحتضاره، سيلتقي متسكعاً رث الثياب يدعى «فيرمين»، وسيقنع والده الذي يدير مكتبة في أحد شوارع برشلونة بالإفادة منه في توزيع طلبيات الكتب النادرة. هنا سنتعرّف على كائن آخر غير ذلك المتسكع المهجور، ففيرمين سيتخذ موقع «دون كيخوته» بفروسيته الخرقاء، مسدياً النصائح لدانيال في كيفية مواجهة أعباء الحب واختبار العاطفة، فيما تثقل القبضة البوليسية وأجواء الخوف والكراهية والريبة، على أرواح الشخصيات في ظل المرحلة الفرانكوية، وصعود الفاشية، خمسينيات القرن المنصرم. لا تقل سيرة خوليان كاراكس إثارة عن محتوى كتابه الملعون. كتبه التي انتهت إلى المستودعات بسبب فشلها، واضطراب وضعه العائلي، أبعداه إلى باريس فترة طويلة من حياته. هناك عمل عازفاً في بيت دعارة، لكن ناشره لم يفقد الأمل في الحصول على مؤلفات جديدة، فيوفد مسؤولة النشر نوريا مونفورت إلى باريس للحصول على مخطوط روايته الأخيرة،

وتنشأ قصة حب بينهما خلال الأسبوعين اللذين قضتهما في باريس، إلى أن تلتقيه سرّاً في برشلونة، خشية اغتياله على يد أحد ضباط فرانكو الشرسين، لنكتشف أن خوليان نفسه من كان يقتفي أثر كتبه وحرقها، وهو من يتجوّل ليلاً متخفياً بقناع إحدى شخصيات روايته، لكنه لن يكتشف سرّ موت حبيبته بينلوب شقيقته اللاشرعية من رجل أعمال كان اعتدى على أمه قبل زواجها بأبيه مباشرة. أما دانيال فسيتزوج من بيا شقيقة صديق طفولته توماس، بعد مغامرات طويلة ومرهقة ومؤلمة. كما سيكتشف أن نوريا هي من أنقذ النسخة اليتيمة من ظل الريح حين خبأتها في مقبرة الكتب المنسيّة التي يحرسها والدها، رغم القطيعة بينهما. ضخامة الرواية وتشعّب مساراتها ومذاقاتها السردية المتعددة، أتت كتعويض عن متاهة مكتبة كاملة، اختزلها كارلوس زافون في مجلّدٍ واحد، مغلقاً الدائرة كما افتتحها، ولكن هذه المرّة سيصحب دانيال الذي صار أباً ابنه إلى «مقبرة الكتب المنسيّة» كي يختار كتاباً نفيساً من رفوف هذه المكتبة، كأن الكتب هنا هي حياة موازية.

في روايته اللاحقة «لعبة الملاك»، سوف يستكمل الابن اللعبة، ويختار كتاب «توقعات عظيمة» لتشارلز ديكنز، ليدخل في متاهة أخرى. لن نستغرب إذاً، أن يحظى هذا الروائي الكاتالوني المولود في برشلونة (١٩٦٤)، والمقيم في لوس أنجلوس، بهذه الشهرة المباغتة، نظراً لثراء روايته معرفياً وبلاغياً، وقدرته على نصب الفخاخ أمام قارئه بتوابل بوليسية، وإذا بالرواية تُترجم إلى ٣٠ لغة عالمية بملايين النسخ، وهو ما لم تحظ به رواية إسبانية أخرى، عدا أمّ الروايات «دون كيخوته».

8

ما أن ننتهي من تقليب صفحات مجلّد أنيق وضخم، يحمل عنوان «أين

كانوا يكتبون: بيوت الكتّاب والأدباء في العالم»، حتى نستحضر أحوال الأدباء العرب كصورة مضادة، تقع على النقيض تماماً، فالكاتب العربي بالكاد يجد مكاناً خاصاً به، وغالباً ما تكون مكتبته عبئاً ثقيلاً على ملهمته، إذ تتنافس أطباق الخزف مع الكتب. هنا سنتعرّف عن قرب على بيوت فخمة شهدت ولادة أعمال أدبية خالدة بتواقيع كتّاب مثل جان كوكتو، ولورنس داريل، ووليم فوكنر، وارنست همنغواي، وهيرمان هيسه، وفرجينيا وولف وآخرين. الفكرة راودت الصحافية الإيطالية فرانسيسكا بريمولي- درولير، والمصوّرة إريكا لينارد، فجالتا أوروبا، والولايات المتحدة، والهند، لتسجيل انطباعاتهما بالكلمة والصورة عن بيوت ٢٠ كاتباً، تحوّل بعضها إلى متاحف بعد رحيل أصحابها.

في تقديمها للكتاب تشير مارغريت دوراس إلى أنها ابتاعت بيتها في ضواحي باريس مما حصلت عليه من حقوق كتابة سيناريو فيلم "جسر على المحيط الهادئ»، ثم عاشت عزلة كاملة لكتابة رواياتها "أظن أن هذا البيت هو الذي أوحى لي بالكتابة" تقول. بالقرب من كنيسة "سان بلاز ليسامبل" الباريسية، يرقد جان كوكتو(1963)، فيما بقي الزمن معلّقاً في بيته المجاور، وكأن صاحبه لم يغادره قط. كتابات ورسوم على الجدران، ومكتبة تحتشد بالكتب والأوراق والمخطوطات، ولوحات لصديقه الحميم بابلو بيكاسو. السرير مكسو بقماش شحب لونه بسبب ضوء الشمس، وفي الصالة المجاورة لغرفة نومه يرقد ديك محنّط، وأريكة عتيقة اعتاد الشاعر الجلوس عليها. بالنسبة لكاتب جوّال مثل لورانس داريل، تبدو الأمكنة مجرد ذكريات عابرة، فصاحب "رباعية الإسكندرية" لم يستقر في مكان إلى أن استهواه أخيراً، بيت عتيق في الجنوب الفرنسي. هناك شعر بحميمية الجدران ورحابة حديقة المنزل، فانكب على الكتابة والرسم إلى آخر يوم في حياته(١٩٩٠).

بعد حصوله على جائزة نوبل للآداب «١٩٤٩» أضحى بيت وليم فوكنر في الجنوب الأمريكي مزاراً للفضوليين على أمل رؤية صاحب "الصخب والعنف" يتمشى في الممرات المكتظة بشجر الصنوبر، لكنه كان يهرب من زواره ويتجنب رؤيتهم، ورغم ذهابه إلى هوليوود لكتابة سيناريوهات للأفلام، إلى أن شغفه في الجنوب تفوّق على ما عداه. هناك انطفأت شمعته الأخيرة(١٩٦٢) وبقي منزله صامتاً يعج بأشباح الماضي بظلاله وأسراره ومشهد حزين «من القناني الفارغة المصطفة تحت المدفأة وكلمات لا تزال تتنفس فوق جدران مكتبه». سيضيع زائر مزرعة الروائي النرويجي كنوت هامسون بين ثمانية هكتارات من الأشجار، وعشرات الغرف، إذ تمكن هذا الرجل المتشرد أن يحقق حلمه بأن يكون كاتباً، وكانت روايته «الجوع» طريقه إلى الثراء والشهرة، فهو لم يتردد باقتناء كرسي لويس السادس عشر، لكنه كان يفضّل أن يخلو بنفسه داخل كوخ بناه في حديقة قصره في «نورهولم». هكذا عاش هذا الكاتب ٩٠عاماً من التشرد والبهجة والاضطراب النفسي، ومات في مكتبته (١٩٥٢)، بعد أن أنهى روايته الأخيرة "على الطرقات تنمو الأعشاب" محاطاً بكتبه وصورتين، واحدة لغوته، والثانية لدوستويفسكي.

من جهته اختار أرنست همنغواي قرية "كي ويست" أبعد نقطة في المحيط الأطلسي، كي يستقر فيها، بعد تجواله الطويل في أوروبا. بناء مطلي بالأخضر والأزرق، وملحق بسلالم خصصه للكتابة. في هذا البيت كتب صاحب "وداعاً للسلاح" مسودات روايته "لمن تُقرع الأجراس". كان همنغواي يفضّل الكتابة واقفاً بالقلم الرصاص، فيما يستعمل الآلة الكاتبة في كتابة الحوار بين الشخصيات. مشاجراته مع زوجته قادته إلى هجران هذا البيت والرحيل إلى هافانا، لكن منزل "كي ويست" ظل يعبق بروح الكاتب، فهناك على الدوام من يرغب في البحث عن أسطورة بابا همنغواي في ثنايا

ذلك المنزل. على تلال "مونتانيولا" في الهند، لازال بيت "كاسا كاموتسي" يقاوم الزمن، ففي هذا البيت عاش الكاتب الألماني هيرمان هيسه حقبة من حياته، ليستفيق من "كابوس طويل " وفقاً لما يقوله، فهو أحس بانجذاب نحو هذا القصر منذ أن شاهده أول مرّة. هكذا هجر عائلته وتفرّغ للكتابة. هنا كتب «سِرد هارتا» المستوحاة من الفلسفة الهندية، و«ذئب البوادي»، و«الصيف الأخير لكلينكسور». كان هيرمان هيسه اختار الطابق الثاني للكتابة، فيما كانت تحضر الآنسة كاموتسي للعزف على البيانو في غرفة مجاورة خلال استغراق كاتبنا في تسطير أعماله، بسريّة تامة، ومن دون توقّف، وحين يقرر أن يرتاح من الكتابة، يستلقي عارياً تحت أشعة الشمس على الشرفة مختفياً عن الأنظار، ثم يعود ليتمشى في الغابة.

من يشاهد الحديقة التي تحيط ببيت فرجينيا وولف في "رودميل" لن يستغرب تلك النبرة الرومانسية التي توشح سطور رواياتها، فقد عاشت هذه الكاتبة في عزلة هانئة، بعيداً عن مناخات الحرب. في هذا البيت أثثت غرفة كتابتها باللون الأخضر، وأبدعت معظم أعمالها، وكانت كلما نشرت رواية من رواياتها، تضيف تحسينات جديدة إلى بيتها. في رسالة كتبتها إلى إحدى صديقاتها" «سيكون لنا مرحاضان، الأول دُفعت تكاليفه من رواية "مسز دالاوي"، والآخر من رواية "كوميت ريدر"، ومن رواية "الأمواج" سأجهّز بيتي بالكهرباء». لم تتوقف انطباعات فرانسيسكا بريمولي هنا، بل زارت بيوت كتّاب آخرين مثل سلمى لا جيرلوف، والبيرتو مورافيا، وديلان توماس، ومارك توين، في رحلات استعادت خلالها أزمنة مختلفة كان زاد الكتّاب فيها، الريشة، والمحبرة، والغليون، والآلة الكاتبة، والمخطوطات الأصلية التي لا تزال ترقد فوق مكاتبهم.

تُرى ماذا ستكون الحصيلة، لو كان هذا الكتاب مخصصاً لبيوت الكتّاب

العرب؟ بيوت بالأجرة، ومكتبات تُباع على الأرصفة، وديون متراكمة، وكتب مكدّسة في المستودعات!

كان الروائي خيري شلبي يكتب في المقابر. وأعرف كاتباً مغموراً، كانت زوجته تطرده من بيتهما حين يأتيه الإلهام، فيضطر إلى استئجار غرفة في فندق متواضع لليلة واحدة. شخصياً، كتبتُ معظم رواياتي فوق طاولة المطبخ في بيوت مستأجرة، وحين أنهيت ترحالي إلى منزل صغير بسلالم عالية ومطبخ ضيّق، احتللت غرفة النوم، مستبدلاً الاحلام بالكوابيس.

9

بعد كتابيه «فن الرواية»، و«الوصايا المغدورة» يستكمل ميلان كونديرا في «الستارة» تجواله في تاريخ الرواية العالمية بوصفها اقليماً مستقلاً عن الحقول الإبداعية الأخرى. فهو يرى أن الرواية تقوم على استراتيجية الحفر في الطبائع الإنسانية، وتشكيل مسارها الخاص: «الحياة هزيمة محتومة، وعلينا محاولة فهمها. وهنا يكمن سبب وجود فن الرواية». ويرى أن الروائيين العظماء هم أفراد عائلة واحدة، منذ أن أطلق سرفانتس رائعته «دون كيخوته» لتكون فتحاً جديداً في الرواية، بابتكار سرد مشحون بالسخرية والفكاهة. ويشير صاحب «خفة الكائن التي لا تحتمل» إلى ضرورة تمزيق الستارة واكتشاف النصوص الاستثنائية التي شكلت ذائقة القارئ والروائي معاً. تلك النصوص التي حرثت في حقول بكر، لتكون علامات في تاريخ الإنسانية. وفي هذا السياق، يقول إنّ تاريخ الفن لا يحتمل التكرار «الفن موجود ليخلق تاريخه الخاص». هكذا أطاح فلوبير ببلزاك عبر إزالة الطابع

المسرحي عن الرواية، و«إذابتها في ماء اليومي بامتحان السخافة اليومية»، واكتشاف سلطة العادي التي لن تفلح سوى الرواية باكتشافها. من هنا يكتب كونديرا: «اجتاز كافكا حدود عدم مشابهة الواقع، وبقي بلا شرطة، وبلا جمرك مفتوحاً إلى الأبد». ويضيف أن الروائي الحقيقي هو الذي يخترق حدود الرواية التي سبقته، مثلما فعل غابرييل غارسيا ماركيز في «مئة عام من العزلة»، إذ إنها «مذابة تماماً في أمواج السرد السكّري». الرواية بتعريف آخر هي «المرصد الأخير لاحتضان الحياة الإنسانية باعتبارها كلاً». لكن من هو الروائي؟ يتساءل كونديرا، ثم يجيب ببساطة إنّه فلوبير في «مدام بوفاري»، حين يمجّد النثر اليومي، وهو سرفانتس الذي مزّق الستارة السحرية للأسطورة وأرسل «دون كيخوته» في رحلة هزلية لفارس متجوّل يفتقر إلى أدنى مقومات التراجيديا. ولهذا السبب تحديداً، انتصرت هذه الرواية على ما سبقها من روايات كانت تغرق في قيم بالية.

ويؤكد صاحب «خفّة الكائن التي لا تحتمل» على ضرورة «تقصي روح الواقع» في الرواية. فحتى يستطيع الروائي «التقاط الصوت الخفي الذي لا يكاد يسمع لروح الواقع، عليه أن يعرف كيف يسكت صرخات روحه الخاصة»، لإفساح المجال أمام الشخصيات، كي تعبر عن ذاتها بعيداً من «أنا» الروائي وسلطته كمؤلف للنص. «الستارة» جدارية ضخمة لذاكرة شخصية تسعى إلى مقاومة النسيان، عبر استحضار عشرات الروايات التي شكلّت ذائقة كونديرا. كما أنّها تحية لأسلافه العظماء في تأصيل فن الرواية، مذ استقال الروائي من عمله كمؤرخ، وتوغل في مجاهل النفس البشرية، ليكتب تاريخاً مضاداً لا يصطدم بحائط النسيان.

(أستحضرُ روايته «البطء» دون غيرها، باعتبارها درساً في لذّة التأمل، ومتعة الهوينى، وسؤالاً معرفياً عن اختفاء فضيلة البطء، وإذا به يقحم كل

احتمالات هذه المفردة الغائبة، فتتداخل الاستعارات اللغوية والفلسفية والسيرة الذاتية إلى ولع بالنشوة الحياتية والروائية معتبراً أن ما يكتبه مجرد «دعابة حمقاء» لكن هذه الدعابة تكشف عن رصانة تحت السطح، حين يطيح بالزمن المتسارع، واللذة العابرة وأقنعة المشاهير، والأيديولوجيا الخاوية، فهو خلال ليلة واحدة يتجول بين قرنين من الزمن، حين يقارب زمنين أو لحظتين في مشهد واحد «أريد الاستمتاع بتناغم خطواته: كلما أوغل في سيره تباطأت خطواته أكثر، وأعتقد أنني ألمح في ذلك البطء علائم السعادة»).

10

كان عنترة يقف في طابور أمام إحدى المكتبات للحصول على نسخته من كتاب «أجمل ألف رسالة حب قصيرة»، آملاً أن يجد رسالة تطيح قلب عبلة إلى الأبد. ذلك أنه بعد رحلات بين القبائل لجمع مئة ناقة، مهراً لمعشوقته السمراء، لم يتمكن من إحضار أكثر من ناقة عجفاء. لم يجد عنترة مبتغاه في الكتاب، فاستعاد بيت الشعر الذي أنشده يوماً «فوددت تقبيل السيوف لأنها/ لمعت كبارق ثغرك المتبسم». كتبه على هاتفه المحمول، وأرسله إلى عبلة، فكانت آخر رسالة بينهما، لأن عبلة لم تفهم هذه الطلاسم. مشى عنترة محزوناً في الشوارع، فهاله منظر جولييت وهي تلقي من الشرفة رسائل روميو، ضاربةً عرض الحائط بوصية شكسبير بأن تنهي حياتها بالانتحار. في كافيتريا للعشاق، وجد عنترة صديقه قيس بن الملوّح منهمكاً في عناق ليلى أخرى. وحين ذكّره عنترة بابنة عمه، سخر من ماضيه وغمز قائلاً: «جئت أطلب ناراً». استلّ عنترة نسخة من «آنا كارنينا»، فاكتشف أنّها لم تفكر في أن تلقي بنفسها أمام سكة القطار، وأن كل ذلك مجرد أوهام عاشها تولستوي

في إحدى ليالي موسكو الباردة. كانت الشاشة المواجهة لعنترة تبثّ فيلماً مصرياً بالأبيض والأسود، بطلاه منى وأحمد. أعجبته القصة، وخصوصاً أن الشريط يروي حياة عاشقين عاندا الظروف الطبقية لينتصر الحب بقبلة نارية في النهاية.

نهض قيس وحبيبته ليلى التي تعرّف إليها على «فايسبوك»، ليمضيا السهرة في إحدى حانات باب توما، وبقي عنترة وحيداً وحائراً. وبينما كان يرتشف الكابوتشينو على مضض لعدم توفّر القهوة العربية في المكان، دخل رجل بائس، رثّ الثياب. سأله عنترة عن قبيلته، فأجابه (أنا فلورنتينو بطل رواية ماركيز «الحب في زمن الكوليرا»). روى فلورنتينو لعنترة مكابداته في عشق «فيرمينا»، وكيف انتظرها ٥٣ سنة وستة شهور و١١ يوماً. أُعجب عنترة بالرجل وقوة صبره، وغادرا معاً إلى فندق متواضع في «ساحة المرجة». السائق الذي أقلّهما إلى الفندق، عرض عليهما خدماته الجنسيّة، فنهره عنترة، مستنكراً ما آلت إليه أخلاق البشر. لكنّ فلورنتينو هوّن عليه الأمر، مذكّراً إياه بعيد الحب، وروى له حكاية بطل ميلان كونديرا في «البطء»، وكيف نجح هذا العاشق - بعد مراوغات ومكابدات- بأن يلمس يد حبيبته. استغرب عنترة أن يكون للحب يوم واحد فقط، لكنّ فلورنتينو أقنعه بأن عجلة الحياة لا تتوقف عن الدوران، وتمنّى عليه أن يتخلى عن عباءته وسيفه، ويشذّب شاربيه ويربط شعره على هيئة ذيل حصان، ثم يحاول استعادة قلب معشوقته عبلة. وأوصاه بأن يبتاع وردةً حمراء. عمل عنترة بوصية صديقه، لكنه حين وصل إلى مضارب القبيلة، وجد المواقد مطفأة، وقد غادرها القوم. ألقى بوردته فوق رماد الموقد، وتاه في الصحراء!

11

خوان غويتيسولو، وعبد الكبير الخطيبي، ودنيس جونسون ديفس، وخورخي بورخيس، وعبد الفتاح كيليطو، ورولان بارت، وتزفيتان تودوروف، يجتمعون في شرفة واحدة عبر حوارات ونصوص، تتشابك فيها الأسئلة الكبرى في الكتابة والحلم والوجود من موقع المغامرة والاكتشاف. «شرفات متجاورة: نصوص وحوارات في الأدب» رحلة استكشافية في قارات الكتابة وألغازها. نصوص تفحص جغرافية المنفى، وغواية الترجمة، ومتاهة المكتبة، ومساءلة الهوية والاختلاف، والصورة والآخر، وإذا بنا حيال حكايات متوالدة، بحثاً عن الشرفة الأخيرة بأسئلتها الحائرة في معنى الهوية. تنطوي نصوص هؤلاء الكتّاب على هوية مغايرة لاكتشاف الذات والآخر، ومحو التمركز العرقي وتذويبه إلى حدود الانصهار.

تجربة خوان غويتيسولو نموذج أساسي في إطاحة «الهوية العمياء» منذ اكتشافه أن معجم الإسبانية يحتوي على أربعة آلاف مفردة عربية، إذا سُحبت من التداول، تُصاب اللغة الإسبانية بفقر الدم! كتابه «الحظيرة المحجوزة» مواجهة مع الذاكرة المزيّفة للهوية العرقية والنرجسية الوطنية. هكذا تمكّن من «إدخال الكائن العربي والإسلامي في انثناءات بناء روائي معاصر، بعيداً جداً عن أي أدب استشراقي».

خورخي بورخيس نموذج آخر لمتاهة الكتابة، وهي تتخلى طوعاً عن مركزيتها من طريق النقل والحذف والإضافة والتحريف والتناسخ، ليبدع نصاً ثرياً بالإحالات «إنه كاتب بذاكرة قارئ»، فسعادته تكمن في القراءة المقرونة بالحلم في عمله الأدبي، انطلاقاً من إيمانه بأنّ «كل ما كُتب في التاريخ

هو عبارة عن كتاب واحد». هكذا يتجاور في نصّه ابن رشد، وعمر الخيّام، وبالطبع «ألف ليلة وليلة». بالنسبة إلى دنيس جونسون ديفس، فإن غواية الترجمة من العربية إلى الإنكليزية كانت جسره للعبور نحو ثقافة الآخر المهملة، بترجماته لعشرات الكتّاب العرب وجد هويته الضائعة بين لندن وباريس وبيروت والقاهرة وطهران، ففتنة اللغة العربية باتت «محل إقامة»، وهوية متشعبة، يصعب تأطيرها في فضاء ثقافي محدد.

«الهوية المحدّدة وهم» يقول عبد الكبير الخطيبي. بين الانطواء والعبور، وجد صاحب «الذاكرة الموشومة» برزخه الشخصي إلى «استراتيجية الاختراق»، فالآخر يوجد بداخلنا، مؤكداً «تقاطع الحضارات»، ومجابهة الميتافيزيقيا بنسختيها الغربية والإسلامية. أما عبد الفتاح كيليطو صاحب «العين والإبرة» فقد بنى مشروعه على سلالة معيّنة من الكتّاب والنصوص، هي ما يشكّل شجرة نسبه، وخصوصاً نصوص بورخيس ورولان بارت، منشغلاً بمساءلة الهوامش، وفتح مسارب جديدة في قراءة الجسد العربي، قبل أن يلتفت إلى الكنوز المهملة في الأدب العربي القديم (الجاحظ، المعري، ألف ليلة وليلة)، بوصفه مفتاحاً لهويته الحائرة بين لغتين (العربية والفرنسية). وتتكشف شرفة رولان بارت هنا عبر الصورة، فقد كان كتابه «الغرفة المضيئة» مسعى فريداً لربط الصورة بالنص، بقصد فحص اللذة الشخصية سيميائياً، والاشتغال على التأويل من موقع مغاير، أو كما يقول أمبرتو إيكو عنه «يسعى إلى إظهار تعدد المعاني، لا إلى الاحتفاء بالمستعصي على القبض، بالانزلاق الأبدي للمعنى». ويطل من الشرفة الأخيرة البلغاري الأصل تزفيتان تودوروف بهيئة «متسكع الثقافات»؛ إذ تتجاور أكثر من هوية في بناء شخصيته النقدية لفهم الآخر الذي شكّل له - باعتباره مهاجراً- إشكالية حياته.

12

ماذا لو جمعنا كلّ كتب العالم في كتابٍ واحد، بدلاً من رفوف المكتبة؟

هذه واحدة من الأفكار الفانتازية التي يطرحها الروائي الصربي زوران جيفكوفيتش في روايته «المكتبة». كاتب مهووس بالمكتبات يجد نفسه محاصراً بمواقف كابوسية، ومتاهة لا يخرج منها بسهولة، كما لو أنه في برج بابل للغات. المكتبة هنا لا تشبه مكتبة أمبرتو إيكو في «اسم الوردة»، أو متاهة بورخيس، إنما موزاييك مكتبات تضع الراوي في مواقف غرائبية. رسالة دعائية تصله إلى بريده الالكتروني تدعوه بسطور قليلة إلى زيارة موقع «المكتبة الافتراضية». مكتبة تضم جميع الكتب المنشورة في العالم. بنوع من الفضول يكتب اسمه في محرّك البحث، وإذا به يجد كتبه الثلاثة في نسخٍ الكترونية كاملة، ونبذة عن حياته، واحتمالات للكتب التي سيؤلفها مستقبلاً، وتاريخ موته. ما أغضبه هو استباحة حقوقه كمؤلف من دون إذن منه، لكنه لن يقف متفرجاً على قرصنة كتبه، فيكتب رسالة إلى الموقع يعبّر فيها عن استيائه من عملية السطو على كتبه، غير أن إدارة الموقع ستعاجل بحجب الصفحة عنه بطريقة ما، ما يضطره إلى الاستسلام.

الحركة الثانية ستقودنا إلى صندوق البريد. يفتح الصندوق فيجد كتاباً ضخماً بعنوان «أدب العالم»، لكنه ما أن يتناوله حتى تتناسل كتب أخرى من جوف الصندوق، فيضطر إلى حملها على دفعات إلى شقته الضيّقة.

سيتخلى عن الطاولة والكراسي والسرير وخزانة الثياب، لوضع الكتب مكانها والاكتفاء بركن ضيّق بالكاد يسمح له بالحركة. بعد حصوله على هذه الكنوز من المجلّدات، سيصل إلى يقين بأن معظم هذه الكتب قد «تركت

وراءها شيئاً من الغبار». على هذا المنوال التوليدي يتجوّل زوران جيفكو فيتش بين أنواع المكتبات، وسيكتشف وجود «المكتبة الليلية»، هذه المكتبة التي تضعه حيال ألغاز أخرى.

سيدخل المكتبة قبل إغلاق أبوابها بدقائق، لكنه ما أن يدخل الردهة حتى يجد نفسه وحيداً في الظلام، وعندما يصعد الدرج إلى القاعة يجد شخصاً غامضاً يجلس وراء مكتبه، فيفاجأ حين يعلمه الرجل أنه مسؤول عن المكتبة الليلية التي تتيح «كتب الحياة» فقط، وتالياً فهي مكتبة ضخمة تحتوي على أكثر من مئة مليار من هذه الكتب، فيقرر أن يقرأ كتاب حياته. يحضر الرجل ملّفاً يحتوي يوميات الراوي بتواريخ متسلسلة ليكتشف أن ما يقرؤه ليس كتاب حياة، بل هو ملفّ أمني عنه، وهذا ما يشعره بالفزع، وبأنه مراقب تماماً.

هناك أيضاً «مكتبة الجحيم»، هذه المكتبة التي استبدلت العقوبات القديمة بعقوبات تواكب التطوّر التقني، ذلك أن «لكل زمنٍ جحيمه، وجحيم اليوم المكتبة». سيخبره شخص غامض يعمل على الحاسوب بأن «علاج من أهمل القراءة في حياته»، هو القراءة الإجبارية «سوف تجلس في زنزانتك وتقرأ. هذا كل ما تفعله». سيختار قراءة الكتب البوليسية لكن الرجل بعد أن يفحص ملّفه بدقّة، يقرر بأن الأنسب له كعلاج هو قراءة الأدب الرعوي إلى الأبد.

في جولته على أماكن بيع الكتب المستعملة سينتبه إلى أن البائع الذي خمّن بأنه كاتب (للكتّاب رائحة خاصة بهم)، دسّ كتاباً إضافياً في الكيس. كان عنوان الكتاب «أصغر مكتبة». لم يجد اسم المؤلف أو معلومات عن اسم دار النشر، وحين بحث عن اسم هذا الكتاب الغريب في فهرس المكتبة الوطنية على الانترنت، لم يحصل على أية معلومات عنه. خلال تقليبه الصفحات سيقع، في كل مرّة، على اسم رواية جديدة، لكنه ما أن يغلقه حتى تختفي وتتحوّل إلى

صفحة بيضاء، ولم يجد حلًّا إلا بإعادة نسخ الصفحات، ومنحها دورة حياة جديدة «عندما أنسخ الصفحة الأخيرة سوف أغلق الكتاب. وبهذا لن تعيش الرواية إلا في مسودتي، ومن سيلومني عندها إن أضفت اسمي فوق العنوان؟». تسلّل كتاب رديء إلى مكتبة نفيسة يدمّرها تماماً، ويجب إتلافه فوراً، هذا ما سيسعى إليه الراوي في جولته الأخيرة للحفاظ على أناقة مكتبته «لا أحد سوى الجهلة والسفهاء يدّعون أن من الخطأ أن تحكم على الكتاب من غلافه» يقول. الكتاب الذي انتهى إلى سلّة المهملات عاد إلى مكانه ثانيةً، فاضطر إلى تمزيقه، وحين ألقى نظرة جديدة إلى المكتبة شاهده كما كان في نسخته الأولى، فقرّر أن يلقي به من فوق جسر بعد ربطه بحجرٍ ثقيل، أو من فوق بناية عالية، ثم تحت سكة قطار، لكن كل هذه المحاولات ستبوء بالفشل، ولم يبق أمامه إلا أن يلتهمه بالشوكة والسكين، كما لو أنه طبق طعام، وهنا يخلص إلى نتيجة مفادها بأن لكل كتاب طعمه الخاص الذي يختلف عن سواه.

13

ينبذ الروائي الأرجنتيني أرنستو ساباتو في كتابه «الكاتب وكوابيسه» الكذبة الملفّقة التي صدّرتها التقنية المتقدمة للعالم، فهي وفقاً لما يراه، ساهمت في «تسريع وتيرة الكارثة التي تحدّق بالإنسانية»، لذلك، فإن كتاباته بقيت في منطقة اللايقين... أبطاله مأزومون، تكتنفهم الحيرة، والرغبة في الثأر، بحثاً عن ذواتهم المُستلبة.

في ثلاث روايات (النفق، أبطال وقبور، ملاك الجحيم)، أطفأ ساباتو رغباته في فضح الجريمة الكاملة «لفضلات البشرية التعيسة»، ليلتفت لاحقاً

إلى نوعٍ من الكتابة التأملية... مزيج من النبرة الذاتية، والفلسفة، والفكر، إذ لطالما كانت لديه قناعة بأن الرواية صنف غير نقي في جميع الأحوال، فهي «لا تخضع للقوالب ولا ترضخ للتقييد». الكاتب الذي عاش قرناً كاملاً، عبرَ أنفاق ومتاهات متعددة، كي يتمكن من «تقيؤ عذابه الداخلي». على هذا الأساس، لن نستغرب تحولاته المتناقضة، من شيوعي صلب، إلى فوضوي، إلى متمرّد صاخب، يمتلك مجموعة شكوك عن عذاباته الخاصة، وليس لديه أي رغبة في أن يسأله أحد تفسيراً لما يكتب. يقول مجيباً كارلوس كاتانيا: (لا نطلب من بيتهوفن أن يفسّر لنا إحدى سيمفونياته، ولا من كافكا أن يفسر لنا لماذا كتب «المحاكمة»؟).

في الواقع، لم ينل أرنستو ساباتو ، الشهرة التي يستحقها عربياً، مقارنة مع كتّاب أمريكا اللاتينية، ولا شهرة بورخيس، ولا حتى مواطنه مارادونا، فهو لم يعمل في منطقة الواقعية السحرية التي صدّرت أسماء بالجملة إلى لغة الضاد، بل سعى إلى إقلاق الذائقة العامة، وإدخالها إلى منطقة كابوسية، بحثاً عن تلك «المتاهة التي تقود إلى سرّ حياتنا المركزي»، كما انساق إلى كتابة السيّر المبهمة. يقول موضحاً اهتمامه بـ «أدب الحالات القصوى»: «يعيش إنسان اليوم في حالة توتر دائم، وهو يقف وجهاً لوجه أمام الدمار والموت والتعذيب والوحدة»، ويضيف :«إنه إنسان الحالات المتطرّفة، وقد بلغ، أو على وشك البلوغ، نهاية وجوده. والأدب الذي يصف أو يفحص لا يمكن أن يكون شيئاً آخر، عدا كونه أدب الحالات الاستثنائية». قتامة الرواية إذاً، ترجيع لمفاهيم صائبة، تتعلق بمركزية الرؤية، وانعدام الزمن بالمعنى الفلكي، وغياب المنطق، واقتحام اللاوعي للعوالم المظلمة، ما يجعل العمل الأدبي يبدو وكأنه غير منتهٍ، وعلى القارئ أن يكمله أو يطوّره على هواه، ووفقاً لمرجعياته الذاتية. ليس اليأس والتشاؤم وحدهما من يرسم خرائط الأدب،

هناك خائب الأمل الذي يقف على الضفة الثانية لمقولة نيتشه «المتشائم هو مثالي مُسّت كرامته»، لذلك، تبدو الحاجة ملحّة إلى «احتواء الفوضى وفحص الوضع الإنساني في هذا الاضطراب كله». هكذا يفتح قوساً واسعاً نحو قضايا وجودية تلح عليه، وذلك عبر وصايا روحية ورسائل وتقارير، تتعلق بالقيم القديمة، والمدن، والممانعة، والموت، والأرض اليباب، والتسليع العولمي الذي مسخ الكائن إلى مجرد «حشرة كافكاوية مقرفة».

*

(بخصوص أهمية السطر الأول في الرواية، يفتتح أرنستو ساباتو روايته «النفق» بالجملة التالية: «سأكتفي إني خوان بابلو كاستيل الذي قتل ماريا إيريبارني»).

14

القوس الذي فتحه ميغيل سرفانتس في تحفته العابرة للأزمنة «دون كيخوته» في القرن السابع عشر، في صناعة التخييل الجامح، أغلقه غابرييل غارسيا ماركيز (١٩٢٨-٢٠١٤) في «مئة عام من العزلة» في القرن العشرين. انطفأ الروائي العظيم جسداً، بينما ستبقى روحه تحلّق في جغرافيات العالم كواحدة من الأيقونات الخالدة في الأدب.

لا نظن أن روائياً عربياً معاصراً، لم تصبه لعنة ماركيز، ذلك أن الواقعية السحرية التي دشّنها هذا الروائي الفذّ، مع حفنة روائيين من أمريكا اللاتينية، بدت في نسختها العربية، كأنها دمغة محليّة، إذ أتاحت بسهولة استثمار العجائبي الذي كان مهملاً في البيئات المحلية، فاستيقظت الأرواح

النائمة على عطر لغوي جديد بخلائط سردية لا تحتاج إقناع الآخر بأن ما هو متخيّل، ليس إلا جزءاً يسيراً من ألغاز الواقع. في المقابل، لم يتمكّن المقلدون من هضم ثمار المانغا الكاريبية وتحويلها إلى مشمش محلّي، فذهبت نصوص هؤلاء مع ريح الموضة، وبقي النص الأصلي في الواجهة.

كان صاحب «ليس لدى الكولونيل من يكاتبه» ظاهرة ثقافية وشعبية في آنٍ واحد، إذ بيع من روايته «مئة عام من العزلة» ٥٠ مليون نسخة، عبر ٢٥ لغة في العالم، قبل أن تتوّج بجائزة نوبل للأدب (١٩٨٢)، كما أصبحت مدينته المتخيّلة «ماكوندو» مدينة عالمية بوصفها مخزناً للأعاجيب، وبدلاً من أن تعيش عزلتها، أحياها ماركيز ببراعة ومهارة ودهشة، نابشاً أساطيرها وأعاجيبها وغرائبية شخصياتها، لتتجوّل معنا كجزء من ذاكرة حيّة. كان ماركيز يقول: «إن الشيء الوحيد الذي يفوق الحديث في الأدب هو صناعة الأدب الجيد»، وهو ما فعله بامتياز، من عملٍ إلى آخر، وإذا كانت «مئة عام من العزلة» تتصدّر الواجهة، فإن «الحب في زمن الكوليرا» لا تقل مكانةً في سحرها، وسوف تطول القائمة، إذ لا يعقل أن ننسى «الجنرال في متاهته»، أو «خريف البطريرك»، أو «قصة موت معلن»، إلى بقية كنوزه الروائية. في الخطبة التي ألقاها في ستوكهولم بمناسبة حصوله على نوبل للأدب، لخّص رؤيته للكون بقوله «إن الوقت لم يفت بعد للانطلاق في إبداع اليوتوبيا المعاكسة. يوتوبيا حياة جديدة وساحقة، حيث لا يمكن لأحد أن يقرّر عن الآخرين حتى طريقة موتهم».

لا تكمن أهمية ماركيز في شاعرية عبارته فحسب، بل في المرايا المتعددة التي تضيء جحيم العيش من جهة، والبهجة التي تنتظر على الناصية الأخرى للأمل، في سرديات تجذبك إلى سجادته البلاغية التي تحلّق على الدوام خارج نطاق الجاذبية الأرضية.

سنفتقد حائك الزمن المنسي والضائع والمهمل، فقد كان وسيبقى إحدى علامات القرن العشرين ومطلع الألفية الثالثة. قبل رحيله بسنوات كتب ماركيز هذه النبوءة: «الفكرة الأولى خطرت لي في بداية السبعينيات، بمناسبة حلم مضيء حلمت به بعد خمس سنوات من العيش في برشلونة. حلمت أنني أحضر مأتمي بالذات، وأنني أقف على قدمي، وأمشي بين جماعة من الأصدقاء يرتدون ملابس الحداد الوقورة، ولكن بحماسة احتفالية، وجميعنا كنا نبدو سعداء باجتماعنا معاً، وكنت سعيداً أكثر من الجميع بتلك الفرصة السارة التي منحني إياها الموت للقاء أصدقائي من أمريكا اللاتينية. أقدم الأصدقاء وأحبهم إلى نفسي، ممن لم أرهم منذ زمن طويل، وبعد انتهاء المراسم، حين بدؤوا بالانصراف، حاولت مرافقتهم، لكن واحداً منهم جعلني أرى بقسوة حاسمة أن الحفلة بالنسبة إليّ قد انتهت، فقد قال لي «أنت الوحيد الذي لا يستطيع الانصراف من هنا»، وعندئذ فقط أدركت أن الموت يعني عدم اللقاء مع الأصدقاء إلى الأبد».

رحل ماركيز مثل أبٍ روحيٍ عادل، فقد وزّع ميراثه على الجميع بالتساوي.

15

لطالما عمل الكاتب الأوروغوياني على هتك وتفنيد وتشريح التاريخ الرسمي للبشرية الذي اعتبره مزوَّراً، فأنشأ مدوّنته الخاصة، في خلطة سحريّة تميط اللثام عمّا هو مخبوء، وإذا به يعيد الاعتبار إلى شخصيات مهمّشة، ووقائع مهملة، وحكايات من الشوارع الخلفيّة للحياة. هكذا يرصد إدواردو غاليانو

بعدسة مقرّبة وجوهاً وأحداثاً واعترافات عن الحب، والموسيقى، والموت، والكتب، والمجازر، والديكتاتوريات...

عالم يتأرجح من عصر الكهوف إلى اليوم، كما لو أنه شاشة عرض في قاعة مظلمة تبث أرشيفاً سريّاً عن محاولات «سرقة الذاكرة». ما يفعله صاحب «أفواه الزمن» هو تشريح واقع مثقل بالظلمات والعار، وتعرية الغزاة والصيارفة والأباطرة والقوى المهيمنة في العالم. استعادة الذاكرة إذاً، تبدأ من سقوط غرناطة (٢ كانون الثاني ١٤٩٢)، وفقاً لما فعله في كتابه» أبناء الأيام"، معتبراً أن هذا التاريخ هو بداية انتصار محاكم التفتيش المقدّسة، في متواليات سردية هي مزيج من الشاعرية والكشف والمفارقة.

ولكن أين نضع هذه المدوّنة الضخمة، ضمن أجناس الكتابة؟ غاليانو ليس مؤرخاً جمالياً وحسب، إنما هو عالم اجتماع، وحكّاء وساخر، لا يتورّع عن اقتحام أكثر الأسئلة إلحاحاً بلا مواربة، في عالم يتحوّل تدريجاً إلى «ثكنة عسكرية هائلة، ومستشفى للمجانين». في كتابه الآخر «مرايا: ما يشبه تاريخاً للعالم» يرسم خرائط أكثر وضوحاً في توثيق تاريخ البشرية، ناسفاً التصورات التي راكمتها الثقافة الأوروبية، بسطوة القوة، وخرافة تفوّق الجنس الأبيض. لسنا أمام مؤرخ إذاً، بل روائي يحيل الزمن الواقعي إلى مرايا متجاورة، تفكّك التاريخ المزيّف، لتكتب حيوات، كانت مدفونة بدمغة الأرشيف الرسمي. التاريخ هنا ليس خطيّاً، إنما يتأرجح، أو مثلما يذكر غاليانو «التاريخ لعبة نرد»، وهو بذلك لا يتردد في إماطة اللثام عن المحرّمات والتابوهات وأسرار الطغيان. مدوّنة مضادة، أتت في هجاء أوروبا وأميركا، ومحاولتهما تزوير التاريخ، وإنكار إرث العالم الآخر.

في توصيفه للحضارة العربية في الأندلس، يستعيد صورة ابن رشد، وأنوار قرطبة، والتسامح الديني، وترجمة العلوم، إلى أن جاء «جنود يسوع» ليطردوا

المسلمين ويستولوا على الغنائم. هكذا سيفعل أحفاد كريستوف كولومبس بالهنود الحمر «الكائنات البهيمية التي تجهل الوصايا العشر». لكن أنبياء المايا أعلنوا زمن الإذلال بقولهم: «سيأتون ليعلّموا الخوف. سيأتون لإخصاء الشمس». الغزاة من جهتهم تعلّموا التسامح، فالبطاطا التي كانت محرّمة في أوروبا، باعتبارها نبتاً شيطانياً، نالت شرعيتها لاحقاً، لأنّها أنقذت أوروبا في المجاعات، وكانت الفتوى المضادة: «إذا كانت البطاطا ليست من أمور الشيطان، فلماذا لم تُذكر في الكتاب المقدّس؟». هكذا لخّص تاريخ البشرية المعذَّبة بحفنة كتب مضادة، تُغني عن تلك المجلدات الأنيقة والمزوَّرة في كتابة التاريخ الرسمي والمقدّس.

*

أنا لا أطلب منك أن تصف سقوط المطر، إنما أن تجعلني أتبلّل.

إدواردو غاليانو

16

لم يغادر إرفين د. يالوم (١٩٣١) فضاء الفلسفة في كتاباته، مازجاً التحليل النفسي بالأسئلة الوجودية. بعد كتابيه "مشكلة سبينوزا"، و"علاج شوبنهاور"، نصب فخاخه حول فريدريك نيتشه وأدخله قفص التخييل الروائي هذه المرّة. في روايته "عندما بكى نيتشه"، سنلتقي فيلسوفاً آخر غير الذي عرفناه.

صاحب فلسفة "إرادة القوة" يبدو هنا رجلاً هشّاً ومكتئباً وسوداوياً يقف على حافة الانتحار. كان نيتشه قد خرج للتو من قصة حب محبطة مع

لو سالومي، الروسية المثيرة التي وقع في شباكها أكثر من عاشق، مثل فاغنر، وريلكه، وبول ري. الأخير كان الضلع الثالث في الورشة الفلسفية التي اقترحتها لو سالومي، قبل أن يتفكّك المثلث تحت ضربات العاطفة المتأججة التي أبداها نيتشه نحوها، لكنها ستذهب مع بول ري، ما اعتبره نيتشه خيانة منهما له. هكذا زعزعت هذه الأنثى الصغيرة كيان الفيلسوف لينتهي مريضاً في عيادة الدكتور جوزيف بريوير، بمبادرة من لو سالومي نفسها، لكن من دون علمه، حرصاً على مستقبل الفلسفة الألمانية، وفقاً للرسالة التي أودعتها عيادة الطبيب. نحن في فيينا، في الربع الأخير من القرن التاسع عشر (١٨٨٢)، وكان نيتشه حينذاك في بدايات تلمّس مشروعه الفلسفي. يوافق بريوير على معالجة "العقل المريض" في تجربة لم يخضها قبلاً. وعلى ضوء بعض كتابات نيتشه المبكّرة، يحاول أن يطوّر عمله في التحليل النفسي بمساعدة تلميذه الطبيب الشاب سيغموند فرويد.

كان نيتشه حذراً في كشف أمراضه النفسية، لكن بريوير يجد في هذه العيّنة من المرضى فرصة لاكتشاف أمراضه الشخصية، و"كنس المدخنة" مما علق بها من "قمامة عقلية". وإذا كانت لو سالومي هي من أوصل نيتشه إلى حافة الانتحار، فإن بيرثا، المريضة السابقة لدى الطبيب، هي نسخته الشخصية من الدمار العاطفي. مريضان يتبادلان الأدوار في العلاج، على خلفية هائلة من المصطلحات في تشريح الجسد والروح، ذلك أن "أطروحة اليأس" لا تخص نيتشه وحده، إنما يعاني منها الطبيب أيضاً، فما أن تختفي بيرثا من حياته حفاظاً على علاقته الزوجية مع ماتيلد، حتى يفقد أي معنى لحياته، رغم رصانته المعلنة، ونقاشاته العلمية مع تلميذه فرويد، الصديق الحميم للعائلة. مع نيتشه، في الغرفة ١٣ من المصحة، تنزاح طبقات من أسرار الرجلين في جلسات عصف فكري، و"خدمات تخفيف الألم"، وسبر "مسارب العقل

الخلفية". إنهما من الجيل الذي قرأ بشغف رواية "آلام فارتر" لغوته، الرواية التي ينتهي بطلها إلى الانتحار، لكنهما في المنعطف الأخير من أحوال الاحتضار يفتشان عن طوق نجاة ينقذهما من اليأس: "اليأس هو الثمن الذي يسدّده المرء لقاء الوعي الذاتي. تمعّن في الحياة، وستجد اليأس على الدوام" يقول نيتشه مخاطباً جوزيف بريوير. عند هذه العتبة، نتعرّف إلى شذرات من أطروحة نيتشه غير المكتملة عن الأساطير الغيبية، وموت الإله، ومحاولة إنقاذ البشر من العدمية والوهم وخرافة الدين.

بناء على فكرة طرحها نيتشه بأن الأحلام ليست سوى فضلات عشوائية يطرحها العقل في الليل، يسعى الطبيب إلى تعويض خسائره بالأحلام، فيخضع لجلسة تنويم مغناطيسي لدى تلميذه فرويد، في محاولة لإزاحة صورة بيرثا عن مخيّلته، وهوسه الجنوني بها، إلى أن يعلن شفاءه منها، إثر رحلات وهمية إلى أرضٍ أخرى، واختيار قدره، بعيداً عن زوجته ماتيلد، وكل ما يربطه بالماضي، وذلك بمقارعة العدو الحقيقي "الزمن والشيخوخة والموت". وحين يخبر نيتشه بأنه شفي تماماً من شهوانيته، نكتشف أن صديقه يعيش الهوس نفسه بلو سالومي، معتبراً أنها خانته ودمّرت حياته تماماً، وانتهى إلى الخذلان والعزلة والكآبة، قبل أن يشتبك مع زرادشت، في تجربة فلسفية مختلفة. نخرج من هذه الرواية بقناعة مؤكدة بأننا كلّنا مرضى، ولكن بدرجات، وأن قصص الحبّ المحبطة، أساس كلّ العلل، كما لا يمنع أن نتبادل الأدوار فوق أسرّة المرضى وزيارات الأطباء كفواتير مؤجلة بين الطرفين، بالإضافة إلى أهمية أن نخترع حيوات مختلفة لأشخاص لطالما كانوا خارج مرمى الخطر، بوضعية يكون فيها "مستلقياً على الكنبة" وفقاً لعنوان أحد كتب إرفين د. بالوم نفسه.

يضع أستاذ الطب النفسي في جامعة ستانفورد الأميركية، قارئ روايته

في المصحة نفسها التي قاد إليها مرضاه، في اختبارات عميقة لمعنى الحرية والاختيار والعبودية. سنفاجأ في نهاية الرواية بمصائر أخرى لشخوص روايته. في الواقع، لم يلتق نيتشه وجوزيف بريوير قط، ولم يكن التحليل النفسي شائعاً حينذاك، بل كان جنيناً، تطوّر على نحو مذهل على يد فرويد. أما لو سالومي، فلم تعد مجرد فتاة عابثة، بل أصبحت شاعرة ومحلّلة نفسية معروفة. على هذا المنوال، بإمكاننا دمج الغموض الفلسفي بالوثيقة التاريخية تحت بند التأويل الروائي، وقد ننجح في ذلك، حين نجد شخصية بمقام فريدريك نيتشه.

17

يلجأ هنري ميلر (١٨٩١-١٩٨٠) في «الكتب في حياتي» (١٩٦٩)، إلى تأريخ سيرته الشخصية عن طريق الكتب، بوصفها حياةً موازية. هنا يستعيد الروائي الأميركي الكتب التي تركت أثراً ملموساً في حياته كقارئ، لكنه يعترف منذ البداية بأن الكتب الفريدة نادرة، و»ربما هي أقل من خمسين، في مخزن الأدب كله». هذا الاعتراف سيطيح مئات المؤلفين الذين لن يكونوا جزءاً من رفوف مكتبة صاحب «مدار الجدي»، لكننا سنلتقي في المقابل عشرات الأسماء التي لم تدخل المكتبة العربية على الإطلاق.

في محاولته «صقل النسيان» يسترجع كتب طفولته، وهي كتب مغامرات وألغاز، قبل أن يقتحم عتبات العناوين المهمة، لكن هذا الهوس بالقراءة، لا يقلل من شأن الحياة نفسها كتجربة أصيلة، نافياً الأهمية التي يعوّلها بعضهم على مدارس تعليم الكتابة، وتالياً «لا عجب في أننا ننتج مهندسين أكثر مما ننتج كتّاباً، وخبراء صناعيين أكثر من الرسامين» كما يقول. ما يقوم به ميلر

إذاً، هو الإصغاء إلى تلك الأصوات التي لم تغادر ذاكرته، على يد حفنة من الأسماء بنوع من الحنين إلى تلك «الكتب الحيّة» التي قادته إلى مسالك جديدة في حياته المضطربة.

هكذا يتوقّف بتبجيل أمام جيمس جويس، معتبراً إياه «العملاق في الميدان»، قبل أن يستدعي دي اتش لورانس، ودوستويفسكي، ومارسيل بروست، وهيرمان هيسه، ودوس باسوس... وفقاً لما يراه صاحب «ربيع أسود»، لا تكتمل أهمية الكاتب إلا حين تتمكّن أعماله من «تحويل القارئ إلى صديق شخصي حميم. وإحدى المتع النادرة التي يعيشها أن يتلقّى الهدية التي كان ينتظرها من قارئ مجهول».

في مفتتح الكتاب «كانوا أحياء وتحدّثوا معي»، نطل على مشهد في غرفة صغيرة،وحائط محتشد برفوف الكتب، ونصائح لتجنّب القراءات الضالة، واختبار الطرق الصحيحة لقراءة كتاب، مثل نسخ عبارات مهمة، ووضعها على الباب كي يقرأها الآخرون. لأن القراءة، كما يقول، هي فعل إبداعي بالمعنى العميق. هكذا ينخرط ميلر في كتب حياته، وهي تنتمي بمعظمها إلى حقل الرواية، جنباً إلى جنب مع تجاربه الحياتية وترحاله بين الأمكنة والأعمال. وفي رسالته الطويلة إلى بيار لوسدان، أحد أكثر القراء حماسة، يرسم خريطة أخرى للكتب، أو «خليطاً فانتازياً من العناوين»، كأن يجمع بين دوستويفسكي وولت ويتمان، فالأول أكثر من روائي، والثاني أعظم من شاعر، في قراءة مقارنة لإبداعهما. في فصل «القراءة في المرحاض»، يستعيد فترة القراءة الأولى للكتب الكلاسيكية الممنوعة، قبل أن يكتشف لذة القراءة في الغابة، بالإضافة إلى ذكرياته حين كان عاملاً في التلغراف، وصرفه من العمل بسبب قراءة نيتشه بدلاً من إنهاء كتالوغ طلب البريد، وكيف تخلّصت أمه من مكتبته القديمة، ليقينها بأن الكتب تجلب الكآبة.

ويخصّص فصلاً للمسرح وولعه المبكر بالدراما المسرحية أو هذا الحقل من السحر الصرف «أعتقد أنني قرأت مسرحيات أكثر مما قرأت روايات أو أي نوع من أنواع الأدب». يستعيد هنا ذلك الرّف الضخم في المكتبة الذي يضم «أعمال هارفارد الكلاسيكية». في هذه الأعمال يعثر المرء دوماً على الحقيقة والشعر والحكمة. ويوضح ميلر أنّ الطريقة المثلى لاكتشاف لغتنا الخاصة، سنجدها في الذهاب إلى المسرح، ذلك أن حديث الخشبة مختلف عن حديث الكتب أو حديث الشارع، فالكلام الأكثر بقاءً ينتمي إلى المسرح. في هذا المقام، يتذكّر ممثلي الملهاة والأعمال الساخرة، ونساء المسرح «بسبب جمالهنّ الهائل وشخصياتهن المميّزة». وينبّه إلى فكرة مهمة تتعلق بأن المسرح عابر للحدود والقوميات عبر فرقة مسرحية تجسّد نصاً محليّاً مجهولاً، فأثر ذلك يفوق حمولة عربة من الكتب. في ملحق خاص، يضع ميلر قائمة تضم ١٠٠ كتاب أثرت فيه، يفتتحها بالمسرحيين اليونانيين القدامى، مروراً بألف ليلة وليلة (للأطفال)، وبلزاك، وإميلي برونتي، وانتهاءً بأندريه جيد، وكنوت هامسون، وأوغست ستريندبرغ.

18

يشتغل بيار بيارد في منطقة نقدية بكر. لا يبتكر الأكاديمي والمحلّل النفسي الفرنسي نظرية أدبية، بقدر ما يلهو عند تخوم الكتابة لزعزعة قدسيتها. الأفكار التي يقترحها تتجاوز عملياً الألعاب المسليّة نحو ما يمكن أن نسميه «مشاعية النص» في مواجهة فكرة «موت المؤلف»، وفقاً لمفهوم رولان بارت، أو ميشال فوكو. التحولات التي دشنتها الألفية الثالثة معرفياً، أفسحت المجال أمام مشروعه النقدي المغاير الذي افتتحه بكتاب

«كيف نحسّن الأعمال الأدبية الفاشلة» (٢٠٠٠)، مبيّناً أنه ليس بصدد خيانة المؤلفين بقدر عنايته بتغيير بعض مفاصل نصوصهم، التي لا تبدو منسجمة مع المستوى العام لمؤلفاتهم. أما مشروعه الثاني في هذا السياق، فكان «كيف تتحدث عن كتب لم تقرأها بعد» (٢٠٠٧)، وهنا تبدو اللعبة أكثر إثارة.

الأمر يتعلّق هذه المرّة بادعاء بعض الكتّاب أو النقّاد قراءة كتاب ما، من دون الاطلاع عليه، عبر تصفّحه على عجل، أو أن يكون قد سمع عنه، أو نسي محتواه، كي لا يعترف بجهله أمام قرّاء يفترضون سلفاً، أن هذا «المثقف» قرأ كل الكتب المعروفة والمغمورة معاً. وهنا ينصح بارتجال رأي نقدي مع بعض الزخرفات العمومية، مستشهداً بأسماء كبيرة كان لدى أصحابها جرأة الاعتراف بعدم اطلاعهم على كتب أساسية في التراث العالمي. ها هو فرانسوا بيغادو يقول «في الحقيقة أنا لم اقرأ «الكوميديا الإلهية» وقد يكون هذا مشكلة كبيرة، إذ انه لا يمر إفطار أو عشاء من دون أن يسألني القراء عن هذا الكتاب، مع ذلك، املك قدراً كافياً من المعلومات التي تمكنني من طرحه على نحو كافٍ والتعريف به في تلك النقاشات المريرة».

في كتابه «ماذا لو غيّرت الأعمال الإبداعية مؤلفيها» يذهب أبعد في اللعب، حين يتساءل :»ماذا لو استبدلنا مؤلفاً بمؤلفٍ آخر، قد يبدو أكثر ملاءمة للعمل؟». تتيح هذه الفكرة، وفقاً لما يقول، إظهار النصوص تحت ضوء مختلف عمّا ألفناه، مبرراً هذه الممارسة بأنها «دفاعاً عن الحق في التخيّل».

هكذا ينشئ بيارد مخططه في نسف النصوص الأصلية وتغيير نسبها عن طريق «الاستبدال»، وهو بذلك يخضع مفهوم المؤلف للارتياب، كما ستمنحنا التغييرات الجزئية على محتوى كتابٍ ما، مزيداً من الدينامية، قبل أن يكسر حاجز التحريم الذي يقضي بأن لكل عمل مبدعاً وحيداً، ناسفاً مكوّنات الهوية الأصلية للعمل إلى حدود تغيير الشخصيات واللعب بمصائرها على

نحوٍ آخر، ليس في الأدب فقط، إنما في حقولٍ أخرى مثل الفلسفة والسينما والموسيقى. هكذا يبدأ عمليتي الهدم والتقويض من أكبر قلاع النصوص الكلاسيكية «الأوديسة» وزعزعة يقين القارئ بمؤلفها هوميروس، متكئاً على استنتاجات صموئيل بتلر في كتابه «مؤلف الأوديسة»، بأن من كتب هذا العمل امرأة لا رجل، كما أن نبرتي الأوديسة، والإلياذة مختلفتان بصورة محسوسة، إذ تغلب على الرجال في الأوديسة مشاغل أنثوية، على عكس ما يحدث في الإلياذة ، وينصحنا «المؤلف» بمحاولة إعادة قراءة هذا العمل، بناءً على هذه المعطيات الجديدة، ولكن ماذا لو كان شكسبير يحمل اسم إدوارد دو فير، كونت أكسفورد السابع عشر، وليس ابناً لبقّال في ستراتفورد، كما ظننّا طويلاً؟ في كتابه «تعرّف هوية شكسبير» يعتمد توماس لوني على أسباب كثيرة تؤكد هذا الاحتمال، نظراً للثقافة الواسعة التي يتمتع بها الكونت، ولا تتواءم مع رجل ستراتفورد، إذ ليس هناك ما يؤهله لكتابة مسرحيات مثل «هاملت»، أو «عطيل»، أو «العاصفة».

بالطبع هذا مقترح لا أكثر، ذلك أن هناك شكسبيريين يرفضون هذا الاحتمال، فيما ينافح آخرون عن هذا الاحتمال، مثل فرويد، الذي أولى اهتماماً كبيراً لهذه الأطروحة، وخصوصاً في تحليله لمسرحية «هاملت». ويخلص بيار بيارد إلى أن شكسبير ليس اسم علم بقدر ما هو كناية عن مؤلف خيالي، وتالياً، فإن حلّ لغز المؤلف هو شرط مسبق لقراءة متجددة للأعمال الأدبية الكبرى، وهذا ما يفتح على بابٍ آخر يتعلّق بأعمال حملت تواقيع مستعارة وأسماء وهمية بذرائع مختلفة. في مكانٍ آخر، يقترح نقل تحفة لويس كارول «أليس في بلاد العجائب» من القرن التاسع عشر إلى القرن العشرين، نظراً للوشائج المتينة التي تجمعها بالسريالية والتحليل النفسي لفرويد، ما يتيح قراءة مختلفة لها، ومنحها ما تستحق خارج إطار الرواية المسليّة للأطفال.

من التغييرات الجزئية للأعمال ومؤلفيها، ينتقل كاتبنا إلى فكرة أكثر راديكالية حين يضع اسم مؤلف على عمل لمؤلفٍ آخر، مخترعاً وقائع جديدة ومثيرة حقاً، كأن يكتب كافكا رواية «الغريب» بدلاً من ألبير كامو، وأن يكتب تولستوي «ذهب مع الريح» بدلاً من مارغريت ميتشل، وأن يكتب فلوبير «أعمدة الحكمة السبعة»، فيما يستعير ت. ي. لورانس «عشيق الليدي تشاترلي»، وأن يكتب فرويد «الأخلاق» بدلاً من سبينوزا، ويُخرج هيتشكوك «المدرعة بوتمكين» بدلاً من إيزينشتاين.

من جهتنا سنقترح الفكرة التالية: ماذا لو كتب نجيب محفوظ «مدن الملح» بدلاً من عبد الرحمن منيف، أو أن يكتب طه حسين «الخبز الحافي» بدلاً من محمد شكري؟

19

بعد مئة عام على رحيله، كتب الروائي الروسي فالنتين راسبوتين: "بفضل دوستويفسكي، تمكّن البشر من أن يعرفوا أشياء كثيرة عن ذواتهم، وما هو الشيء الذي لم يكونوا مستعدين بعد لإدراكه؟". هناك ما يقال على الدوام عن صاحب "مذلّون مهانون" في توصيف طبائع النفس الإنسانية ونبشها وفحصها، لكن بافل فوكين يذهب إلى منطقة أخرى في كتابه "دوستويفسكي بلا رتوش" تتعلّق بشخصية فلاديمير دوستويفسكي (١٨٢١ ـ ١٨٨١)، كما عرفها مجايلوه عن كثب. شهادات تستعيد صورة هذا الروائي الفذّ بحضورها الكامل: هيئته الخارجية، سلوكه اليومي، رحلاته خارج روسيا، مأكولاته المفضّلة، علاقاته النسائية، ديونه وإيراداته، المصائب التي واجهته

خلال حياته المضطربة، وإذا بنا أمام شخصية مركّبة، هي مزيج من شخصياته الروائية نفسها بكل أحوالها المتبدّلة، وألغازها المعقّدة، وجنونها الطليق، وقبل ذلك كله، التأثير العاصف الذي أحدثه الكاتب في تاريخ الأدب الروسي، فهو أنجز ثماني روايات، و٢٥ قصة طويلة، ومئات المقالات خلال ٣٥ سنة.

في الواقع، إن غزارته في الكتابة لا تتعلّق بثراء أفكاره وحسب، بل لتخفيف فاتورة الديون التي جعلته "يعمل دوماً في عجلة، ولم يتيسّر له حتى قراءة ما يكتبه".

هذه المهنة الشاقة التي اختارها بشغف وتصميم وولع، كانت تفرض عليه ساعات طويلة من العمل الليلي بصحبة الشاي الأسود الثقيل، قبل أن يخلد إلى النوم في الرابعة صباحاً. تنقّل صاحب "ذكريات من بيت الموتى" بين أكثر من مسكن، وكان يفضّل دوماً، بيوتاً بسلالم ومعابر. أما غرفة الكتابة، فهي غالباً ما تكون معتمة، وبنوافذ ضيّقة، وطاولة تتراكم فوقها الصحف والمجلات وسجائر اللفّ. أما نوبات الصرع، فقد رافقته إلى كل الأمكنة، منذ أن حُكم عليه بالأعمال الشاقة. سنجد في روايته "الأبله" وصفاً دقيقاً للأحاسيس التي تنتاب المريض خلال نوبة الصرع. هناك مصيبة أخرى، رافقت دوستويفسكي إلى آخر يوم في حياته، هي تراكم الديون، وقد احتاج إلى ٣٠ سنة لتسديدها. لم يكن صاحب "الأخوة كارامازوف" مرفّهاً، على غرار تورغنيف، وتولستوي، وغونتشاروف، ففيما كان الناشرون يتنافسون على طباعة روايات هؤلاء، كان على دوستويفسكي أن يعرض أعماله على المجلات، وهكذا حصل لقاء رواياته :"الجريمة والعقاب"، و"الأبله"، و"الشياطين" على مئة وخمسين روبلاً لقاء الصفحة المطبوعة، وهو مبلغ أقل بثلاث مرات مما كان يحصل عليه تولستوي مثلاً. في قائمة وُجدت بين أوراقه، نقرأ حيثيات دخله من رواياته، فهو يسجّل

أن مبيعات "الجريمة والعقاب" قد وصلت إلى ٤٨٧ روبلاً في عام ١٨٧٧، وستقفز بعد عامين إلى ٩٣٣ روبلاً. لا تتوقف مكابداته عند هذا الحدّ، فبسبب انتسابه إلى جمعية سريّة مناهضة للقيصر، اعتُقل، وسُجن في قلعة، وحُكم عليه بالإعدام رمياً بالرصاص، لكن موت القيصر، قبل لحظات من تنفيذ الحكم، أنقذه من موت محقّق. كان يتساءل وهو يتجه إلى ساحة الإعدام: "هل من المعقول ألا أمسك القلم بيدي؟ يا إلهي ما أكثر الشخصيات التي ظلت حيّة، فهي ستهلك وتنطفئ في رأسي! إذا كان من المستحيل أن أكتب، فأنا سأهلك، من الأفضل أن أُسجن ١٥ سنة، والقلم باليد".

بالطبع، ستترك فترة نفيه في سيبيريا ندوباً قوية في روحه، الفترة التي سجلها في كتابه "ذكريات من بيت الموتى"، وبدا، كما لو أنه دانتي آخر هبط إلى الجحيم. القصص التي نشرها في مجلة "فريميا" عن منفاه، أحدثت دويّاً واسعاً، في أوساط القراء الروس، وهو ما جعله يعترف بشيء من الافتخار أمام صديقه نيقولاي ستراخوف:"اسمي يساوي مليوناً". ويروي ألكسندر كروغلوف واقعة تتعلق بأهمية هذا الروائي الاستثنائيّ؛ إذ رفع أحد مرافقيه قبعته أثناء عبور دوستويفسكي الشارع، وحين سأله: هل تعرفه؟ أجاب "شخصياً لا أعرفه، أنا لم أنحنِ بل خلعت القبعة عن رأسي، مثلما أفعل دوماً، عندما أمرّ بجانب نصب بوشكين التذكاري".

رحل صاحب "الليالي البيضاء" مساء ٢٨ كانون الثاني (يناير)، إثر نزف في الحنجرة، وودعته بطرسبورغ بموكب يحمل ٦٧ إكليلاً من الزهر، فيما كانت ١٥ فرقة كورال تنشد وراء الجنازة.

*

(في غرفة طينية عند تخوم الصحراء، قرأت رواية "الجريمة والعقاب" لدوستويفسكي على ضوء مصباح الكاز، لكنها مازالت تشعُّ في أعماقي، مثل

نجمة).

*

(إن اكتشاف دوستويفسكي يشبه اكتشاف الحب للمرّة الأولى).

بورخيس

20

أنجز الشيخ عبد الغني النابلسي مخطوط كتابه «غاية المطلوب في محبة المحبوب» قبل أكثر من ثلاثة قرون (١٦٨٦). وجاء الكتاب رداً على فتاوى فقهاء عصره في ما يتعلق بالحلال والحرام. إذ حرّم هؤلاء الفقهاء القهوة والتبغ وسماع الآلات الموسيقية. فيما اعتبر النابلسي أنّ أصحاب هذه الفتاوى «جهلة وكتب الشريعة بريئة منهم». وصل الخلاف بين الشيخ وفقهاء دمشق إلى أشدّه حول «النظر إلى المردان» (الغلمان)، إذ ميّز النابلسي بين الإحساس بالجمال المطلق والنظر المرتبط بالشهوة والغريزة. وبينما دان الحالة الثانية واعتبرها حراماً، اعتبر أنّ النظر إلى الحسن أياً كان، من دون شهوة، هو حلال.

انتهى الشاعر الصوفي، كما هو معروف، منغلقاً في حالة من الاكتئاب، نتيجة الحملات التي شُنّت ضدّه، وشراسة خصومه في محاربته. واعتزل في بيته بالقرب من الجامع الأموي مدة سبع سنوات. خلال تلك الفترة، ألّف النابلسي قرابة عشرين كتاباً في علوم الدين والدنيا. وبرّر اعتزاله كالآتي: «وقد داخلني في هذا الأمر الفظيع الذي وقع في بلادنا هذه، دمشق الشام، والخطب الجسيم، والداهية الدهياء التي حلّت بهذه البلاد، ما اقتضى

أني تركت الاجتماع بالناس، إلا بعض من يؤمن بكلامي ويروم من الحق مرامي. واستوحشت من الخلق كلهم غاية الوحشة لما لم أجد لي موافقاً على الحق المبين، فضلاً عن وجود المعين، من كثرة فساد هذا الزمان والفسق والضلال الفاشي بين الأرذال والأعيان وبالله المستعان».

يقع مخطوط «غاية المطلوب في محبة المحبوب»، في ٩٤ صفحة، وقد قام بتحقيقه بكري علاء الدين وشيرين محمود دقوري، عن نسخة في «مكتبة عارف حكمت» في المدينة المنوّرة. وهي نسخة مذهّبة، مكتوبة بالخط الفارسي. وكان المخطوط نُشر في روما للمرة الأولى كرسالة جامعية أنجزتها الباحثة الإيطالية غلوريا صاموئيلا باغاني عام ١٩٩٤.

وعلى رغم أنّ بعض الدارسين شكّكوا في مرجعية الكتاب إلى النابلسي، واعتبروه مدسوساً على علومه، نظراً إلى تطرّقه إلى مسائل شائكة لا تليق بوقار هذا الشيخ الجليل، إلا أنّ وثائق أخرى تثبت صحة نسب هذا المخطوط، وهو ما يشير إليه المستشرق الفرنسي لوي ماسينيون، انطلاقاً من نصوص صوفية أخرى لابن داود وابن حزم تجيز النظر إلى الوجه الحسن.

ولا يقتصر كتاب «غاية المطلوب...» على تشريع النظر إلى الغلمان والوجوه الحسنة، بل يكرّس فصولاً أخرى للدفاع عن الحب بأشكاله كافة، وسرد نماذج من شعر الغزل. ولخّص موقف ابن عربي في هذا الخصوص في ديوانه «ترجمان الأشواق» معتبراً إياه صاحب نظرية أصيلة في الحب والجمال، يرى أنّ أسمى مكان لتجلّي الجمال الإلهي هو وجه المرأة.

هكذا سار النابلسي على خطى معلّمه ابن عربي في مواجهة فقهاء عصره المتزمّتين، وإلى هجاء أهل دمشق الذين حرّكهم ضده الفقهاء: «وقد كثر الازدراء والاستخفاف بوصف المحبة للمحبوب على الوصف الذي ذكرناه، وغيره مطلقاً كيفما كان من كثير من أهل بلدنا دمشق الشام، حتى صاروا

يعدّون ذلك عيباً وعاراً وقلة حياء وقلة مروءة، جازمين بحرمته بلا شبهة عندهم في ذلك: من علمائهم وفقهائهم وصوفيتهم وعوامهم ويستهزؤون بمن يتصف بذلك مطلقاً كائناً من كان».

الكتاب إذاً، دفاع عن الحب والجمال ووصف لواقع المجتمع الدمشقي في القرن السابع عشر، وتحدٍّ جريء لبعض الأوساط المتحجّرة التي فهمت خطأ تفسير معنى الحب والجمال. ويستند الشيخ عبد الغني النابلسي في مفهومه للجمال، إلى أفكار معلمه ابن عربي في النظر إلى الروح الإنسانية بوصفها جوهراً ثابتاً «وإنما الأنوثة والذكورة يتلوّنان بكيفيات عرضية متغيّرة».

ويركّز الكتاب على فكرتين أساسيتين: الحب الإنساني والإلهي والنظر إلى كل ما هو جميل. يعتبر النابلسي أنّ فكرة الحب، وما يتصل بها حسياً وجمالياً، تسمو إلى ما هو إلهي، وتالياً فإن المحبة الإنسانية والمحبة الإلهية واحدة «تتعلق أولاً بالمخلوق لأنه فعل الخالق ثم تتصل بالخالق». أما بخصوص النظر، فيشير النابلسي إلى أحاديث شريفة مثل: «ثلاث يُجلينَ البصر: النظرة إلى الخضرة، وإلى الماء الجاري وإلى الوجه الحسن».

ويستعرض صاحب «خمرة بابل وغناء البلابل» أقوال سابقيه في وصف الغلمان ومحبتهم «من دون شهوة»، ومفهوم الحب على وجه العموم، كما جاء في الأحاديث النبوية وكتب الفقه والمتصوفة، وأولهم ابن عربي في «الفتوحات المكية» ثم «ترجمان الأشواق» الذي نظمه في ابنة الشيخ مكين الدين أبي شجاع، ويذكر قولاً لابن عربي في «تاج التراجم»: «لا تقع الغيرة عليك إلا إذا عشقت مثلك من جارية أو غلام، فإنك تأتيه بكلّك للمماثلة. فإذا عشقت غير الجنس فإنما تعطيه منك ما يناسبه، ويبقى منك للحق نصيب». ويذكر ابن الفارض الذي نظم قصائد في حب غلام التقاه في مصر... ويشير كذلك إلى ما ورد عن أبي نواس في محبة الغلمان في قصائد كثيرة.

وفي باب «محبة الصور الحسان بين الفقهاء والصوفية»، يورد النابلسي أخباراً عن علماء ومتصوفة وفقهاء من مذاهب شتى في محبة الصور الحسان من المردان» مع التزام العفاف والصيانة في الظاهر والباطن». ويستدرك بقوله: «لو ذهبنا نستقصي ذلك من الكتب لطال المدى، وما وسع اليوم ولا غدا».

تكمن أهمية هذا المخطوط في جرأة صاحبه في مواجهة ما هو مسكوت عنه في عصره، وتشخيص بنية المجتمع الدمشقي في ظل الحكم العثماني، ونقده ظواهر التخلّف والانغلاق التي كانت سائدة في تلك الحقبة المظلمة. حتى إنّ العوام أنفسهم لم يتوانوا عن إصدار الفتاوى، ما أوصل الشيخ النابلسي إلى اعتزال الناس بعد اتّهامه بالجنون... وكان أن تفرّغ لتأليف كتابه هذا.

يقول في سبب تأليف الكتاب :»ثم إنّه وقع في قلبي وحرّكتني الحمية الإيمانية مع عدم وجود المعين والمساعد، وكثرة المخالف والمعاند، وتراكم الأعادي والحسّاد، وتناصر أهل البغي والفجور والفساد».

21

خشية السينمائي لويس بونويل (١٩٠٠ـ ١٩٨٣) من الذكريات الزائفة التي تصبح لفرط تكرارها حقائق مؤكدة، وضعته أمام امتحان قاسٍ خلال كتابة مذكراته "أنفاسي الأخيرة"، ذلك أنّ نسيانات كثيرة قد تعطب الذاكرة في العمر المتأخر "أريد أن أبدأ، وأنا لا أزال أتذكّر كل شيء، لأن معظم المؤلفات تُكتب حين لا يتذكّر مؤلفوها شيئاً". هكذا يسلك المعلّم الإسباني طريق روايات الصعاليك "تاركاً لنفسي الانسياق وراء إغواء لا يقاوم في رواية الحكاية غير المتوقّعة". يفتتح صاحب "كلب أندلسي" مذكّراته بصورة

أمه في سنواتها الأخيرة، حين لم تعد تتعرّف إلى أبنائها، قبل أن يستعيد حياته في قرية تعيش طقوس القرون الوسطى وتابوهاتها المقدّسة. لكن اشتعال الحرب العالمية الأولى، أطاح البراءة القروية التي كانت تعيشها سرقسطة. لم يجد بونويل نفسه في دراسة الهندسة الزراعية، فانتقل إلى التاريخ. ذكرياته الممتعة تبدأ من أسوار المدينة الجامعية في مدريد (١٩١٧ـ ١٩٢٥).

في هذه الفترة، تعرّف إلى أروع أصدقائه الذين سيشكلون لاحقاً طليعة المثقفين الإسبان: فيدريكو غارسيا لوركا، رفائيل ألبرتي، خوان رامون خمينيث، سلفادور دالي. يتذكّر لوركا كصديق مقرّب "بدأت صداقتنا العميقة منذ لقائنا الأول، على رغم التناقض الذي كان قائماً بيننا: الأرغوني الفظ، والأندلسي الصافي. وربما بسبب هذا التناقض نفسه، كنّا نتواجد معاً بصورة شبه دائمة".

في باريس (١٩٢٥ـ ١٩٢٩) تعرّف إلى السورياليين، وأنجز فيلمه الأول "كلب أندلسي" (١٩٢٩) مع سلفادور دالي، ثم امتدت صداقاته لتشمل أراغون، وإيلوار، ورينيه شار، ورينيه ماغريت. شعار السريالية "الفضيحة كسلاح فعّال في تغيير العالم" لاقى هوىً لديه، فانتسب ببساطة إلى هذه الورشة الباريسية المتمرّدة.

يستغرب صاحب "ذلك الشيء الغامض للرغبة" مجيئه إلى السينما. لم يخطر في باله يوماً أن يقف وراء الكاميرا. كان والده يراها "لعبة مشعوذين". أما أمه، فأُصيبت بحالة أسى لمصير ابنها. في أميركا، حقّق مجموعة من الأفلام في هوليوود، وسط مصاعب كبيرة، انتهت به إلى المكسيك (١٩٤٦ ـ١٩٦١). لا يرغب بونويل في استعراض محطات مهنته كسينمائي بقدر شغفه في سرد تفاصيل حياته الصاخبة. يخصّص فصلاً للحانات والمقاهي التي كان يرتادها في مدريد وباريس ونيويورك، ويصف هذه الأماكن بالصديق القديم،

مستعرضاً علاقته المحمومة بالكحول والتبغ. يتوقف عند أحلام اليقظة "هذا الجنون الخاص بالأحلام (...) يشكّل إحدى النزعات الدفينة التي قرّبتني من السريالية". لا يتردد بونويل في هتك أسراره الغرامية، وسطوة الرغبة الجنسية على مشاعره، وخيباته مع النساء. الحرب الأهلية الإسبانية، ومصرع لوركا فيها، مفصلان أساسيان في ذكرياته، تركا جرحاً عميقاً في روحه. في فصل "مع وضد" يذكر بونويل بصراحة، ما يحب، وما يكره: "عبدتُ فاغنر واستخدمت موسيقاه في عدة أفلام"، و "لا أحب العميان كثيراً، ومن بين كل عميان العالم هناك واحد لا أستلطفه هو بورخيس، إنه كاتب جيد دون شك لكنه متغطرس". ويضيف إلى القائمة "أكره شتاينبك حتى الموت، وكذلك دوس باسوس، وهمنغواي، لولا المدافع الأميركية لما كانوا شيئاً، إنها سلطة البلد هي التي تقرر مسألة الكتّاب العظام".

22

لا يخلو عمل روائي يحمل توقيع إيزابيل الليندي (١٩٤٢) من قصة حب عاصفة. عشاق غرائبيون تقودهم رائحة الحب مئات الأميال من أجل امرأة غامضة، وآخرون تبزغ نزواتهم في العتمة على هيئة فراشات وطيور وأجساد محمومة بلعنة الحب الأولى. نصيحة من ناشرها الألماني بجمع مشاهد الحب في رواياتها في كتابٍ واحد، وضعها أمام خيار صعب. لكن الروائية التشيلية وافقت على خوض المغامرة، وتمكّنت من استلال شخصياتها العاشقة وإعادة الروح إليها بحبر آخر. أغوتها الفكرة باستعادة سيرتها وعلاقتها بجسدها، إلى مغامراتها العاطفية المجهضة، فغرقت في اكتشاف "إمبراطورية

الحواس" بخبرة امرأة سبعينية، لم تعد تخشى هتك أسرارها الجنسية. كتابها «حب» مدوّنة مفتوحة على مكابدات الجسد وأشواقه وخيباته، وقراءة في طبقات العشق. يلتقي في فضاء واحد فرسان حالمون، وعشاق طائشون، ومغامرون بنسخ متطوّرة من "روميو وجولييت".

في بيروت، تفتحت رغباتها الأولى بتأثير نسخة من "ألف ليلة وليلة" كانت محفوظة في خزانة مقفلة تخص زوج أمها الدبلوماسي. تمكّنت من اكتشاف طريقة لفتحها، والغوص في الخيال والحسيّة، مقتفية المشاهد الإيروتيكية المبثوثة في المجلدات المذهّبة. اشتعال الحرب الأهلية في لبنان (١٩٥٨) ووصول الأسطول السادس الأميركي إلى بيروت "بصقَ شراذم من المارينز"، ما أتاح لها أن تتعرّف إلى أحدهم وترقص معه، وتتلقى أول قبلة في حياتها: "استمر إحساسي لسنوات بمذاقها الذي له طعم البيرة ولبان المضغ". هكذا تزاوج صاحبة "صورة عتيقة" بين أحاسيسها الشخصية وحكايات أبطال روايتها المشبعة بالرغبة والجموح الحسي والأقدار التي تقود هؤلاء العشاق إلى نهايات غير متوقّعة. تختار من روايتها "ابنة الحظ" مفتاحاً للدخول إلى الحميمية.

تصف الحب الأول بأنه "مثل الحصبة، كثيراً ما يُخلّف آثاراً لا تمحى". لكن هذه الحميميات التي تتشابك مع حكايات أخرى، لن تمرّ بسهولة. في إحدى الندوات، سألتها أمينة مكتبة، حول أصول هذه الغراميات، وهل ترتبط بتجارب شخصية للكاتبة؟ أجابتها يومها "لا شيء من التجربة. إنه التّقصي والمخيّلة"، وأضافت موضّحة "المخيّلة هي ما يعتمد عليه عند الكتابة، وليس الذاكرة. سحر مهنتي يتيح لي أن أعيش حياة أبطالي".

خلال تجوالها في الخرائط التي عبرها المحبون في رواياتها، توضح الفارق بين الإيروتيكا والبورنوغرافيا "في الأول تُستخدم ريشة دجاجة، بينما

تُستخدم في الآخر الدجاجة كاملة". على هذا المنوال، تتناوب حمّى الحب والشهوة في عراك أزلي. تغرف من محيطها حكايات سمعتها، وأخرى عاشتها عن كثب، ولكن بإضافة توابل حسيّة تخترعها المخيلة لحظة الكتابة، خلافاً للواقع، فهي تعترف بأنها تسعى إلى أن تشيخ بتلاعب، وتجهد للإبقاء على العاطفة متأججة "مع أنه لم يعد تأجج نار مشعلٍ، وإنما لهب عود ثقاب متكتم". لن نشعر بأن الحكايات المبثوثة هنا تنتمي إلى أكثر من مناخ سردي. بدت في سياقها الجديد، كأنّها متوالية في العشق، بعد ترميمها بمقدمات تربط في ما بينها، على هيئة جسور صغيرة، من دون خريطة طريق. وإذا بالسيري يختلط بالمتخيّل، ولن يعوزنا الانتباه كثيراً، إلى اكتشاف الوصفة السريّة لكتابة مشهد غرامي. سوف تتكرّر بالآلية نفسها، بين رواية وأخرى، إلى حدود التطابق، فهنا تمتزج الروائح والملامسات والنكهات، على غرار ما فعلته في "أفروديت" في وصفات منشّطة، وإغواءات إيروتيكية صرفة: "الطريقة الوحيدة التي نسمع بها نحن النساء هي بالهمس في آذاننا. النقطة الحسيّة لدينا موجودة في الأذنين، ومن يبحث عنها في الأسفل إنما يضيّع وقته ووقتنا" تقول.

تُتهم إيزابيل الليندي بالإفراط في استثمار جماليات الواقعية السحرية في نسج خيوط حكاياتها، لكنها تدافع عن نفسها قائلة "مشكلتي أن الواقعية السحرية بالنسبة إلي ليست خدعة أدبية، وإنما هي طريقة في الحياة. فأي شخص يعرفني يمكنه أن يشهد بأن أموراً غريبة تحدث لي: هواجس مسبقة، تنبوءات، أرواح تطوف حولي، أو شبح ساء يظهر لي بين حينٍ وآخر في الحديقة".

من جهة أخرى، تستثمر صاحبة "عن الحب والظلال" في كتاباتها، بعض أحلامها، معتبرة إياها، طريقة للاتصال بالأرواح والآلهة. لذلك، فهي

تحتفظ بقلم وورقة على منضدة صغيرة قرب سريرها لتسجيل أي حلم يمكن أن يمنحها إلهاماً ما، وهذا ما نجده بغزارة في "حكايات إيفالونا" مثلاً. في شيخوختها، ستنظر الليندي بسخرية إلى تلك الشابة التي كانتها، وهي تقود تظاهرة نسوية صغيرة ضد النظام البطريركي، وقد خلعت حمّالة صدرها وغرستها على عصا مكنسة. ها هي اليوم تكتشف أهمية عبارة رومانسية في إغراق عاشقين بماء الرغبة.

23

بالنسبة لشاعر مثل أنسي الحاج، سوف نستعير أولاً، عنوان ديوانه "الوليمة" (١٩٩٤) لفحص تجربته المتفرّدة في الحداثة الشعرية العربية، ذلك أن مائدته غنية ودسمة ومدهشة في ابتكار نص يشبه صاحبه. اللهاث وراء مقدمة ديوانه الأول "لن" (١٩٦٠)، لم يتوقف منذ ذلك التاريخ، فهذا البيان الشعري الاحتجاجي، كان وما زال العتبة الأولى لاكتشاف وتوصيف معنى قصيدة النثر، جيلاً وراء جيل، كذلك علينا أن نتأمل تلك الصورة المشهورة بالأبيض والأسود التي جمعت فرسان "مجلة شعر"، والسجالات الصاخبة التي أنجزت ذلك الانقلاب الشعري في الذائقة العربية، قبل أن يتباعد أصدقاء الأمس في جغرافيات شعرية متنافرة.

وحده أنسي الحاج ظلّ متمرّداً ومخلصاً لبيانه الأول لجهة التوتّر وإعادة النظر في تربة القصيدة وحراثتها من الداخل بمعول رشيق، بقصد تخليصها من مقدساتها القديمة المتوارثة نحو فضاء حرّ وشاسع ومفتوح، من دون أسوار بلاغية قديمة تقيّد حركتها، أو مشاغلها المختلفة. هكذا سطعت

قصائده الطليعية مثل حقل من عباد الشمس في ديوان الشعر العربي الجديد، من دون أن تتراجع إلى الظل، رغم تعدّد التجارب الشعرية اللاحقة وتنوّعها واختلافها، فهذه التجربة كانت أحد المنابع الأصيلة والمرجعيات المؤسسة لقبيلة شعراء قصيدة النثر.

وإذا كانت تجارب محمد الماغوط وشوقي أبي شقرا وأدونيس قد وجدت مريديها ومقلديها، فإن تجربة أنسي الحاج بقيت عصيّة ونافرة ومتمرّدة؛ لأن نارها ظلت موقدة، من طريق الهتك الدائم لبلاغتها واستقرارها اللغوي، وكسر قالبها باستمرار، وصعوبة التقاط مسالكها السريّة المتأرجحة بين السريالية والنفحة الصوفية، الصمت ولهيب النار، الجذوة العاطفية والطهرانية، ومعانقة الأسئلة الكونية، بأدواته السحرية، ونبرته المغايرة، وسجادته اللغوية التي ابتكر خيوطها على مهل، في محو مفردات "التراث الرسمي" ومقارعتها بمعجمٍ آخر، والتأسيس مبكراً، لسرد شعري حميمي، سوف يكون بعد حقبة طويلة ملاذاً لتجارب شعرية أخرى، وجدت في السرد ضوءاً لعزلة القصيدة وانغلاقها على نفسها.

ليست الريادة وحدها من وضعت مغامرة أنسي الحاج في إطار مذهّب، إنما تلك الدمغة الخاصة في قماشته الشعرية، من دون وصايا لاحقة، أو كما يقول عنه محمد الماغوط "شعره ساقية صافية، وليس نهراً مسموماً". كأن بيان "لن" هو النسخة الأصلية الوحيدة، بصرف النظر عن ارتحالاته التالية التي كانت على الدوام من داخل تجربته، وليس من خارجها، عبر زجّها المتواصل واللامرئي في أرضٍ جديدة، حتى في عبوره إلى أرض نثر أخرى، كما في "كلمات، كلمات، كلمات" التي أتت بوصفها بياناً آخر موازياً لنذائه الشعري الأول، ومنافحاً عن موقفه من قضايا عامة، لا تدخل في مشاغله الشعرية، بل تستعمل الأدوات نفسها. أما في "خواتم"، وهي الحركة الثالثة،

في تجربته، فقد كانت الخلاصة الناصعة لمسيرته، أو المغزل الذي صقل العبارة أكثر، وذهب بها إلى الكثافة القصوى، على هيئة شذرات وحكم وتعاليم، نابذاً ما هو فائض ويحتاج إلى الشرح أو التعليل، كأننا حيال أحجار كريمة تلمع في العتمة، أو ندوب في الروح، وطعنات غائرة في الجسد. هذا الهدم المحتدم للكلمات هو برزخ التجربة الأخيرة؛ إذ تتناوبها الروحانية من جهة، والشبقية من جهةٍ أخرى. الشبق هنا لغوي في المقام الأول، قبل أن يحيل إلى الحسيّة المخبوءة في المتن العميق، أو الجوانية المطلقة، بالإضافة إلى أفكار لا تتوقف عند حدود، بل تتشظى إلى كل الجهات، كصرخة موجعة، وألم، وحلم، وصمت، وعاصفة. عند هذه المنطقة، على وجه التحديد، تتداخل نثرية صاحب "الرأس المقطوع" بشعريته، وطهرانيته بآثامه، وما هو دنيوي، بما هو ميتافيزيقي. جموح يهتك المتوقع نحو المفاجئ والمباغت والمدهش بضربة مدية واحدة، فالاقتصاد اللغوي يشفّ إلى طبقة الحرير، خصوصاً، في خواتمه الأولى والثانية. أما خواتمه الثالثة، فكانت ضرباً من المتناقضات، تبعاً لمزاجه وانخراطه بقضية عابرة أو أصيلة، من دون أن يتخلى عن الجماليات الدنيوية بوصفها مطلقاً آخر موازياً للمقدس.

الآن، ونحن نفحص كنوز أنسي الحاج، وميراثه الطويل، ودروبه المتعرّجة، ومعجمه النفيس، قد نلتقي، في محطةٍ ما، بنسخة أخرى من جبران خليل جبران، من دون وقائع مؤكدة، فلكلٍّ منهما نبيه وصوفيته وجنونه، وإن اختلف لون الحبر، وإيقاع الكلمة، ودرجة الروحانية. لكن ما هو مؤكد، أنهما حاولا زعزعة الأعراف، وحفر مسالك مبتكرة في اللغة، وقد أتيح لأنسي أن يصرخ بصوتٍ أعلى، وببسالة أكثر هتكاً لما هو مستقر وسكوني وصارم. في كل الأحوال، سيقودنا أنسي الحاج أخيراً، إلى عزلته، عزلة النص في تشكّله، وعزلة الشاعر في ابتكار مراياه الفردية، ونزقه وعناده وعشقه المرتبك، وأنثاه

المشتهاة التي تتمرّد على صورتها، كلما اكتملت في المرآة، وسعيه المحموم إلى اكتشاف ألغازها، ذلك أن جانباً أساسياً من تجربته، يضعه في مقام الحب بكل طبقاته، من فرط توقه إلى النشوة، نشوة البلاغة المتفلتة من أجراس الأسلاف. ولعل هذا ما سوف يبقي نصوص الشاعر الراحل حاضرة على الدوام، في عنفها الخفي، ومشهديتها المتجدّدة، ومصيدتها المباغتة لطرائد اللغة الناصعة. أنسي في غيبوبة؟ نعم، ولكنه لن يغيب.

24

بخصوص محمود درويش، كنت كمن يدخل غرفة في غياب صاحبها، ويفتش محتوياتها، ويتلصّص على أسرار الغريب، كي يألف جدران الغرفة، وأدراج خزائنها، وألبوم الصّور، ورائحة السرير، ومرآة الحمّام. المرآة التي اعتادت وجه صاحبها، وخبّأت تضاريس وجهه برغوة معجون الحلاقة، والمواعيد الطارئة، وكائن المجاز. كنت أنصت إلى الموسيقى تنبعث من مكان خفيّ في الحجرة. من أين يأتي صوت الكمنجات؟ هل غادر المايسترو قبل قليل تاركاً سلَّمه الموسيقي في أحد الأدراج، ولم يتمكن من إكمال النوتة إلى آخرها؟ ها هي آثار أصابعه عالقة على مقام النهوند، وعلى الكمنجات الثكلى «الكمنجات تبكي مع الغجر الذاهبين إلى الأندلس»، و «الكمنجات تبكي على زمنٍ ضائع لن يعود» في حركتين متضادتين في الذهاب والإياب. سأجد الآلات الموسيقية، وأقواس الأوتار مبثوثة في نصوصه القديمة كما في بروفة لا تكتمل أبداً. ها هي «فانتازيا الناي» تتسرب من «هي أغنية، هي أغنية» كوجعٍ قديم في الضلوع. سيتكرر الناي مثل لازمة إلى نهاية القصيدة، وسيباغته حنين الشاعر إلى عشبه الأول «هل حلمنا يا ناي، كنز ضائع، أم

حبل مشنقة؟».

وزّع محمود درويش آلاته ومقاماته الموسيقية في متن قصائده كخطٍ موازٍ للإيقاع الشعري، وإن فارقت المعنى أحياناً، كما في قوله «هذا السراب يؤدي إلى النهوند». مقام النهوند «المينور» يسمى مقام الغبطة، فكيف اجتمع السراب مع الغبطة في معنىً واحد؟ لا يهمّ ما دام الشاعر مأخوذاً بالإيقاع. الإيقاع الذي يأخذه إلى غير مقاصده، حتى إنّه لفرط افتتانه بالإيقاع، يصل إلى التجريد الخالص الذي يتجاوز البلاغة إلى مستوى السماع والتطريب. مايسترو ينسى النوتة التي أمامه، ويذهب إلى أقاصي التوحّد والارتجال في حركاتٍ مباغتة. سنلتقط أسباب هذا الافتتان اللغوي في عبارةٍ لاحقة، تبدو كما لو أنها بيت القصيد «وددتُ لو أجد الإيقاع، لو أجدُ. والعزفُ منفردُ».

تراوح مقامات صاحب «لماذا تركت الحصان وحيداً» بين العزف المنفرد على آلة وترية، والحواريات السيمفونية. ناي، أو غيتار، أو كمنجة، في قصائد الألم الشخصي المبكر، ومكابدات الذات في وحشتها وعريها وشهواتها، وحوار آلات مختلفة في تراجيديا التيه الفلسطيني. يقول في المقام الأول: «لا أحد يرى أثر الكمنجة فيك»، و«انتظريني لئلا تفرُّ العنادل منّي فأخطئ في اللحن»... فيما تتجاور في المقام الثاني أصوات وإيقاعات ونبرات في نظام موسيقي يفصح عن حجم المأساة، وتشظّي أحوال بلاد منهوبة.

هل سعى محمود درويش إلى كتابة «إلياذة» فلسطين، و «أوديسّة» الشّتات؟ في الواقع سنلمح في نصوصه الملحمية، طروادة محاصرة، وأثينا مفجوعة، وإيثاكا مستحيلة، إضافةً إلى أندلس مفقودة. تمتزج الأسطورة بالخراب، والنفي، والحنين، وتأمل الكارثة في جوقة منشدين ولحنٍ جنائزي. هوميروس آخر يسجّل تفاصيل تراجيديا الشتات، أو إنّه «خليط من أثيني حالم، وإسبارطي تائه في شعاب التراجيديا» وفقاً لما يقوله نزيه أبو عفش عنه،

ليصير نصّه أقرب إلى سوناتات باخ في اكتمالها.

في قصيدة «طباق» التي أهداها إلى إدوار سعيد، سيضاف «البيانو» إلى معجمه الموسيقي، حيث «إدوار يصحو على جرس الفجر، يعزف لحناً لموتسارت»، وستعبر القصيدة شوارع نيويورك، لتتوقف أخيراً عند «قدّاس جاز». لكن الكمنجات وحدها، ستبقى مفردة أثيرة تتكرر على الدوام بمقامات إيقاعية مختلفة «أشيّعُ نفسي بحاشية من كمنجات إسبانيا، ثم أمشي إلى المقبرة» كأن ظلال لوركا القتيل ما زالت تطارده، في أندلسٍ ضائع ومضيّع.

في «جدارية»، سيبني كونشيرتو أصوات، محاوراً أوركسترا الموت في أربع حركات أساسية، تنتهي بهزيمة الموت في الحركة الأخيرة على وقع نايٍ وكمنجة «وامشوا صامتين معي على خطوات أجدادي، ووقع الناي في أزلي»، و «وأبصرُ في الكمنجة هجرة الأشواقِ من بلدٍ ترابي إلى بلدٍ سماوي». كما سيحاور طرفة بن العبد والمعرّي ورينيه شار، في إيقاعات متفاوتة، في العلوّ والهبوط. وفي الصّخب والصمت، وفي البصر والبصيرة.

كان مرسيل خليفة أول من اكتشف البعد الإيقاعي المنجز نغمياً، في قصائد محمود درويش، فكانت أسطوانته «وعود من العاصفة» بمثابة تمرينات أوّلية على المزاوجة بين نصّ غاضب، وموسيقى تتلمّس قوة الهتاف والنبرة العالية، وصولاً إلى «يطير الحمام». التجربة التي توغلت في مسارب بعيدة، ونبشت ما هو مضمر في متن العبارة. فيما اشتغلت فرقة ثلاثي جبران على نصوص صاحب «سرير الغريبة» بارتجالات على العود تواكب الجملة الشعرية في فسحتين متناوبتين: الإلقاء الصوتي للشاعر مرةً، وجنون العود مرةً تالية، في حوارية عميقة بين ثلاث آلات، تفصح عن نبرة إيقاعية مشبعة لطبقات النص. لكن من يدوزن الإيقاع اليوم، في غياب صاحبه؟ هناك من

عبث في مسوّدات النوتة.

25

سعدي يوسف، أم الشيوعي الأخير، أم الشاعر المشّاء؟ كل هذه الأسماء والعناوين بورتريهات لهذا الشاعر الجوّال تواجهنا دفعة واحدة، خلال تلمّس مفاصل تلك التجربة الاستثنائية التي أدخلت القصيدة العربية إلى مختبر بلاغي مختلف، يعمل على تأصيل اليومي والشفوي بأقل قدر من المجاز. ذلك أنّ "حفيد امرئ القيس" يربك قارئه ببداهة مفرطة في بناء قصيدته، كأنّها من الطين المشوي وسعف النخيل، تفيء بظلالها، من دون زخرفة. ما يبدو مجرد تدوين يوميات ومشاهدات واستذكارات، هو في الواقع نتاج خبرة واشتغالات لغوية، نأت عمّا خارجها، وإذا بها تشير إلى صاحبها من دون تلكّؤ. علينا أن ندرك أن سعدي يوسف قد أحدث انعطافة جذرية في تجربته الشعرية منذ منتصف الثمانينيات من القرن المنصرم، لجهة النبرة الخفيضة وتشذيب الجملة الشعرية من الهتاف والضجيج اللفظي، والالتفات إلى أهمية المعيش. ربما بتأثير من اطّلاعه عن كثب على أعمال ريتسوس، وكافافي، وويتمان، وأونغاريتي، الأعمال التي ترجمها إلى العربية بمذاقه الإيقاعي أولاً، ثم راح يحفر مجراه تدريجاً لتشف قصيدته إلى حدود المشافهة، والتحديق إلى الموجودات من دون مواربة. في ديوانه "قصائد الخطوة السابعة" يتنزّه سعدي يوسف على هواه، في تجوال طليق، فيسجّل مشاهداته في مدن نائية، وساحات، وشوارع، وحانات، ومراكب، وجبال، كأنه لا يريد أن يقول أبعد من هذا الوصف العادي. لكنّ جملةً خاطفة، ستغيّر مجرى السرد، وتشحنه بكثافة غير مرئية، تتشكل على مهل، وغبطة شخصية في اختبار حياة أخرى، لم تكن متاحة. حياة رعوية متفلّتة من القوانين، لا

تتشبّث بمكان، وإن كانت تستدعي مكاناً غائباً، بإشارات صريحة إلى "وطن لم يعد قائماً". يقول: "ترحّلتُ حتى ما عادَ من مُرتحلٍ". لعل هذه الجملة تختصر آلام الشاعر المنفي وارتباكاته ومكابداته في تدوين الغياب. وسنعثر على نبرة هجائية أكثر وضوحاً في"الشيوعي الأخير فقط" في تأكيد موقفه المضاد من الاحتلال الأميركي للعراق. فهو لا يتوانى عن استعمال خطاب ثوري، وعبارات مباشرة مثل "تعيش بغداد"، و"الرايات الحمر"، و"بدلة العامل الزرقاء". عبارات ناتئة طالما عبرت في معجم صاحب "تحت جدارية فائق حسن"، لكنّها على الأرجح باتت أكثر حضوراً، على الأرجح بعد صدمة الاحتلال، وتواطؤ رفاق الأمس، ونأي الوطن أكثر فأكثر. كان سعدي قد كتب مجموعة مقالات غاضبة في الفترة عينها، جمعها في كتاب يحمل عنوان "مقالات غير عابرة"، في مسعى إلى تأريخ سخطه على الاحتلال، وفضح ما حدث ويحدث في بلاده من انتهاكات، داعياً إلى ثقافة وطنية مقاومة، لا إلى "قحاب وقوّادين وجوائز". في مقالاته الأخرى، يسجّل صاحب "بعيداً عن السماء الأولى" انطباعاته عن مدن وأشخاص في بورتريهات حميمة، تمتد من لندن وباريس إلى برلين والرباط وكاراكاس، وانتهاءً بالصين. ويستعيد الصورة الأخيرة لمحمود درويش، وسركون بولص، وكامل شياع، وآخرين، إضافة إلى مقابلة معه تضيء جوانب من مشغله الشعري: "أظنني في مسيرتي الطويلة استطعت أن أروّض حواسي، على أن تكون أكثر إرهافاً. أثق بارتطام الحاسّة" يقول. ويلفت إلى أنّ قصيدته هي نتاج الفوضى المحتدمة، والعزلة القسرية، والترحال: "منحني الترحال سعادة المستكشف، وخفّة جوّاب الآفاق". صاحب تجربة استثنائية أدخلت القصيدة العربية إلى مختبر بلاغي مختلف وإذا به يقف في جغرافيا متحوّلة، هي في نسختها الأخيرة "لا وطن ولا منفى". ويلفت إلى اشتغاله المضني على إعادة الشعر إلى مادته الخام، والاعتناء بالملموسات واستنفار الحواس "أنا

الآن مدوّن حياة، ولستُ شاعراً". بهذا المعنى، فإنّ سعدي يوسف ينسف عامداً صورة الشاعر النبي، ليضع القصيدة في مرمى شباك الحياة مباشرة، بأقصى حالات الارتطام، وبأقل ما يمكن من الإغواء البلاغي، والعناية بما هو راهن وفوريّ "ليس لي من حياةٍ فعلية خارج الشعر. الشعر خبزي اليومي" يقول. يكتب سعدي بغزارة، إذ نقع على قصيدة أو أكثر مؤرخة في يومٍ واحد... وقد لا نتوقف طويلاً عند بعض هذه القصائد لصعوبة الإمساك بجوهر شعريتها، أو مغزاها، لفرط عاديتها واستعماليتها، على رغم إلحاحه على تأصيل "بداءة اللغة" ووضعها في مهب الحدس وحده.

لا يشبه سعدي يوسف اليوم، صورته في الأمس، فما بين « الأخضر بن يوسف ومشاغله»، و«الشيوعي الأخير» عبرت مياه كثيرة، ما وضع قصيدته محل سجال صاخب. الشاعر الذي ألقى بظلاله على تجارب شعرية عربية كثيرة، لجأ في تجاربه الأخيرة إلى معجم آخر، يكاد يخلو من البريق لانخراطه في اليومي المباشر، وتالياً صعوبة التقاط ايقاعه، ما يجعلنا نتكفئ إلى رصيده القديم بشغفٍ أكبر.

(نحن أبناء «الأخضر بن يوسف ومشاغله»، و« الليالي كلها»، و« تحت جدارية فائق حسن»، و «خذ وردة الثلج، خذ القيروانية»، و«جنّة المنسيات». ربما كان علينا أن نفحص تحولاته الأخيرة بمبضع آخر كي نكتشف رحيقها السرّي، وملمس عشبها اللامرئي، ونبرتها المختلفة. لكن غزارة الشاعر في سنواته الأخيرة، لم تتح لنا مثل هذه الفضيلة النقدية، إذ اشتبكت قصيدته بكل ما يصادفها في الطريق بارتجالات تمليها لحظة الكتابة، في المقام الأول، بالإضافة إلى انخراط الشاعر في الكتابة اليومية على موقعه في الانترنت، أو في صفحته الشخصية على فايسبوك، بما يعيشه أو يقلقه أو يشغله من تحوّلات في الخريطة العربية المشتعلة.

من ضفةٍ أخرى، هو المنفي الأبدي، والرائي، والمشّاء، وهو من أتاح لنا قراءة «بانتظار البرابرة» لكافافيس بالعربية، وكذلك لوركا، ووولت ويتمان، وريتسوس، وآخرين، وقبل كل ذلك، هو البستاني الذي شذّب الشعرية العربية من رنينها الفائض وأعشابها الضّارة).

26

هذه المرّة، يلتفت عباس كياروستامي إلى أكثر أيقونات الشعر الفارسي قداسةً، ويعمل مشرطه في غزليات حافظ الشيرازي (١٣١٠ـــ ١٣٩١)، فيخلّصها - من دون ألم - من فائض الإيقاع. وإذا بها تتحوّل إلى نصوص أخرى، أقرب ما تكون إلى شعر الهايكو الياباني، وقد تتشابه مع "رباعيات الخيّام" لجهة الكثافة واللغة المصقولة، والحسيّة العالية.

يدرك السينمائي الإيراني المعروف أنّه يخوض في حقلٍ شائك. لذلك، فهو يعاجلنا إلى تقديم "غزليات حافظ الشيرازي برؤية عباس كيارستمي" بقول مقتبس من آرتور رامبو "ينبغي أن نكون حداثيين بشكلٍ مطلق".

مقولة تتيح لصاحب "طعم الكرز" تشريح نصوص الشيرازي على هواه، أو استلال المضمر في متن تلك النصوص، ووضعه في الواجهة. اللعبة ليست جديدة عليه، فقد سبق أن تجرّأ على نصوص سعدي الشيرازي في "سعدي يستغيث من نفسه" (٢٠٠٧)، كما استعار بعض عناوين أفلامه من قصائد لشعراء إيرانيين، مثل سهراب سيبهري "أين منزل الصديق؟"، وفروغ فرخزاد "ستحملنا الريح" وبالطبع، من دون أن نتجاهل تجربته الشخصية في "ستحملنا الريح" (١٩٩٩)، و"ذئب متربّص" (٢٠٠٥).

هكذا يذهب السينمائي والشاعر والرسّام بعدة شغل واحدة لقطف

ثمار الشيرازي. يهزّ شجرة الشعر بقوة، ثم ينتخب الثمار اليانعة فقط. في منطقة ما من القصيدة المسربلة بالموسيقى والإطناب الإيقاعي، يلتقط المعنى، ليختزل النوتة، إلى ضربة إيقاعية واحدة، كما يفعل في سينماه ذات النبرة الشاعرية، سواء في ترميم الكادر، أو في الحوار. يقول كياروستامي في تبرير إعادة صوغ أشعار الشيرازي بهذه الطريقة: "الشجرة عندما تكون في بريّة ولا يحيط بها شيء، فإنها تُشاهد ويكون في وسعنا مشاهدة خصوصيتها وقيمتها، هذه الأشعارهي أيضاً كذلك". وبصرف النظر عن الهوية الجديدة للنصوص، فأهمية التجربة تنبع من عملية الهدم والبناء، وبمعنى آخر تحطيم الميراث المقدّس لأحد أعمدة الشعر الفارسي من منظورٍ آخر، أو إخراجه من كتاب المحفوظات إلى هواء الشارع العمومي. ووفقاً لما يقول بهاء الدين خرمشاهي، وهو أحد النقّاد المتخصصين في أشعار حافظ، عن كتاب كياروستامي "يسعى إلى محو الهالة الأسطورية الضبابية عن حافظ وتقديمه على أنه كائن أرضي أولاً".

قراءة هذه النصوص تحيل على الشحنة البصرية التي نجدها في أفلام كياروستامي. الشحنة المتوترة، والمحمولة على جماليات رحبة وحميمة في التقاط جوهر المعنى: "مصائب خُصلاتك السوداء لا نهاية لها"، و "من رقة خفية ينبثق الحب"، و"أمل وصالك هو ما يبقيني حيّاً".

بهذا الازميل الصارم، ينحت كياروستامي ما تبقى من صلصال الشيرازي، كأنّ الشعر في المآل الأخير يعبر من يد خزّافٍ إلى آخر أكثر درايةً ولوعةً، لكن من دون أن يخبو بريق الأصل. لن نجد بسهولة جبّة الشيرازي الصوفي، بل ذلك العاشق المحزون، وصاحب الحكمة، والخمريات، في نزهة المعنى، بعد تقشيره من محسناته البديعية الفائضة. يقول "هات الخمر، فأركان العمر، في مهب الريح"، و"أنا الذي أتنفّس من دونك، يا للعار!"،

و"رائحة شواء قلبي، ملأت العالم".

تتلخّص رؤية عباس كياروستامي بتحرير الأصل من القيود، والتقاط العبارة التي تختزل ما قبلها وبعدها بضربات مباغتة تطيح الزخارف، استناداً إلى جماليات قصيدة الهايكو وحدها. القصيدة التي يراها كياروستامي "أكثر أشعار العالم شاعرية"، و"انها لا تمنحك كل ما ينبغي أن تمنحه بل تبقيك عطشاً إلى المعنى، وهي عوض أن تحضر الشعر إلى عالمك تدعوك إلى اللامكان".

من موقعه كسينمائي، يتّكئ صاحب "لقطة مقرّبة" على اللقطة في بناء مشهد لاحق، يتراكم على مهل، وبسلّم موسيقي مختلف، هو حصيلة ذلك الإيقاع المخبوء واللامرئي تحت طبقات شعرية كلاسيكية، ينبغي ألا نتجاهل أهميتها، مهما كانت مبررات الحداثة تتطلب مثل هذه المغامرة.

لكن هل انتفض حافظ الشيرازي في قبره، وهو يجد معول كياروستامي يهدم ما بناه "أفضل عازف على الكلمات"، كما قال عنه إدوارد فيتزجيرالد، أم أنه اطمئن إلى المسافة التي قطعها شعره نحو جيل آخر، ليس لديه الوقت، لقراءة المطولات؟ على الأرجح، فإنه ابتهج لصنيع حفيده.

27

في موازاة الصرخة التي أطلقها أحد بحّارة كريستوف كولومبس لحظة اكتشاف أميركا "اليابسة... اليابسة"، كان عالم تشريح إيطالي يحمل اسم ماتيو كولومبو يعيش الدهشة نفسها باكتشاف أميركا صغيرة بحجم المسمار، وهو يبحر في خريطة الجسد الأنثوي لمريضة على حافة الهلاك. لكن اكتشاف "كولومبس علم التشريح" سيواجه بعاصفة من الانتقادات إلى درجة

محاكمته بتهمة الهرطقة. على خلفية هذه الحادثة، ينشئ الروائي الأرجنتيني فيديريكو أندهازي (١٩٦٣) مدوّنة روائية مذهلة، في قراءة عصر التنوير، وسطوة الكنيسة ومحاكم التفتيش من جهة، وحدّة الصراع بين العلم والخرافة المقدّسة، من جهةٍ ثانية. كان ماتيو كولومبو قد اكتشف الدورة الدموية قبل هارفي بعقود، لكن اكتشافه هذا لا يقارن بأميركيته الجديدة التي ستُقابل بسخط علماء الكنيسة، ومنع طباعة كتابه وإحالته إلى "فهرس الكتب المحرّمة" إلى ما بعد موته.

ستلقى رواية هذا الأرجنتيني اللعنة نفسها تقريباً، حين سُحبت جائزة "أماليا دي فورتابات" الأرجنتينية (١٩٩٦) منه بذريعة أنها "تحث على الخطيئة ولا تسهم في تمجيد القيم العليا للروح الإنسانية"، لكن رواية "عالِمُ التشريح" ستشق طريقها لاحقاً نحو ٣٠ لغة عالمية، آخرها لغة الضاد. يتكئ الروائي الأرجنتيني على إشراقات وخطايا القرن السادس عشر، معتبراً إياه "قرن النساء"، ذلك أن البذور التي نثرتها كريستين دو بيسان قبل مئة سنة أزهرت في أنحاء أوروبا مع انتشار عطر كتاب "أقوال العشّاق الحقيقيين" الذي أسهم في عرقلة الصوت الذكوري العميق في رواية التاريخ. مرض غامض أصاب إينيس دي توريمو لينوس التي كانت على عتبة القداسة، استدعى حضور عالم التشريح المشهور إلى فلورنسا على عجل. كان أول انطباع له عن المريضة أنها في غاية الجمال، وأن مرضها ليس مستعصياً. أمرَ مساعده بنزع ثياب المرأة المحتضرة. كانت البنية التشريحية لإينيس أنثوية بالكامل، عدا نتوء صغير في أعلى فتحة فم الرحم. وبدافع حدسي، أمسك عالم التشريح بالعضو الغريب بين إبهامه وسبابته، وبسبابة يده الأخرى أخذ يداعب بلطف الغدة الحمراء المنتفخة، فلاحظ توتر عضلات المرأة على نحوٍ مفاجئ وقسري، قبل أن يلمع جسدها كله بالعَرق، ثم "بدأت تطلق

تنهيدات عالية. تحوّلت ملامحها الذابلة إلى تقطيبية مليئة بالشبق". خلال عشرة أيام في الدير، تعافت المريضة تماماً، وبدا أنها حطّمت حواجز العفّة مع طبيبها، رغم ممانعتها الطفيفة لعلاجه الشيطاني.

سيكتشف عالم التشريح بعد عودته إلى جامعته في بادوا، أن هذا النتوء الغريب المتوحش لا يخصّ مريضته وحسب، بل كل النساء الأخريات اللواتي تمكّن من فحصهن، موتى وأحياء. وإذا به يقع بالمصادفة على "مفتاح الحب والمتعة"، أو السبب التشريحي للحب، ولم يبق أمامه إلا أن يختار اسماً خاصاً باكتشافه الجديد في مملكة فينوس، فوقع على اسم "آمور فينيريس"، من دون أن ينسى متعة الإبحار إلى مملكة "مونا صوفيا" أشهر عاهرة في فينيسيا، رافعاً سبابته مثل راية المنتصرين.

أنهى ماتيو كولومبو مخطوطة اكتشافه الجديد في مئة وخمس عشرة صفحة مزوّدة بسبعة رسوم تشريحية، كانت بمثابة خرائط لقارّته المكتشفة أو غابته التناسليّة، وقدّمها إلى عميد الجامعة في آذار (مارس) ١٥٥٨، لكن الأخير اعتبر محتويات هذه المخطوطة ضرباً من الهرطقة والتجديف وعبادة الشيطان، وعمد الى مصادرة المخطوطة، مطالباً بمحاكمة صاحبها بالتهم السابقة، بعدما أودع في السجن. خلال عزلته القسرية، كتب مرافعة طويلة لمواجهة اللجنة التي ستحاكمه، شارحاً الجانب الروحي لاكتشافه. لم ينصت أعضاء المحكمة لتبريراته العلميّة، إذ كانت لائحة الاتهام وأقوال الشهود تحتشد بما يقوده إلى منصّة الإعدام بالخازوق. قبل النطق بالحكم، طلب البابا بولس الثالث الذي كان يحتضر بتأثير الشيخوخة، أن يعالجه هذا الطبيب تحديداً، فخضعت المحكمة لرغبة البابا، واكتفت بمنع نشر الكتاب، فنجا ماتيو كولومبو من عقوبة الموت بمعجزة. قسّم عالم التشريح مرافعته إلى ١٩ جزءاً، راصداً خلالها عواطف الروح وأفعال

الجسد، والحب والخطيئة، وانعدام أرواح النساء، والروح والشهوات الجنسية، وسيختتم مرافعته قائلاً "على الرجال أن يتصرفوا مع النساء كما تتصرّف الروح مع الجسد، بما أن جسد الرجل أنثوي وروحه مذكّرة". تنطوي هذه الرواية على روح هجائية لخرافة القرون الوسطى، وخشية الكنيسة من فقدان هيمنتها على بيوت الدعارة وضرائب الخطيئة، في حال "بدت أقل فائدة من بيع صكوك الغفران، منذ أن قرّر الله سحب الأموال من مرتكبي الخطيئة". بموت البابا بولس الثالث، غادر ماتيو المكان بحثاً عن معشوقته القديمة مونا صوفيا، على أمل الزواج بها، لكنه وجد بقايا امرأة معذّبة ومشوهة بعدما تمكّن منها مرض "السفيليس". وعلى الضفة الأخرى، كانت إينيس دي توريمولينوس تتعذّب وحيدة بعدما هجرها عالم التشريح بكامل شبقها، عندما وصلتها رسالة منه، كان قد أرسلها إليها من سجنه قبل محاكمته، يعترف خلالها بأنه أحبها بشهوانية لا توصف، لكن عليها أن تنساه لأنه سيموت بانتهاء محاكمته.

بسكين مشحوذة جيّداً، ستبتر ذلك النتوء الملعون إلى الأبد، وهو ما ستقوم به حيال بناتها الثلاث، لكنها ستترك خلفها أفضل طاقم من العاهرات في منطقة البحر المتوسط، بوصفها "رسولة تحرير القلوب الأنثوية من العبودية"، كما أصبحت أشعارها "القدّاس الأسود" تراثاً شفوياً خطيراً في تمجيد المتعة.

28

قبل وفاته بقليل، كانت تتنازعه مشاعر متناقضة، هي مزيج من الندم وعذاب الضمير والعزلة. هل كان اختراعه لبندقية AK-47 هو السبب في مقتل ملايين البشر بسلاحه؟ حين ابتكر ميخائيل كلاشنيكوف (١٩١٩-

٢٠١٣) تلك البندقية السحريّة (١٩٤٧)، لم يخطر في باله أنها ستكون السلاح الأكثر شعبية في المناطق الملتهبة من العالم "كان من المتوقّع أن نعثر على بندقية الـAK -47 في كومة الخردة على مزبلة التاريخ" وفقاً لما يقوله مايكل هوجز في كتابه "بندقية الكلاشنيكوف". لكن ما حدث فعلاً أنّ هذه البندقية انتقلت في رحلتها من حروب التحرير إلى حروب العصابات، في تجوال جغرافي شاسع، امتد من فيتنام والسودان وفلسطين، إلى أفغانستان والصومال والعراق وأميركا.

خلافاً لما هو متعارف عليه، لم يحصل الجنرال السوفياتي على براءة اختراع أو أي تعويض يليق بعبقريته، بل حصد كومة من الأوسمة الثقيلة والميداليات، وراتباً تقاعدياً متواضعاً (نحو ٣٠٠ دولار). لو لم يستثمر رجل أعمال بريطاني شهرته، قبل رحيله بسنواتٍ قليلة في إطلاق صنف من الفودكا الروسية، وتصديرها إلى أوروبا، مدموغة باسمه، لمات شبه معدم. وكان على الجنرال بكامل أوسمته، بما فيها وسام لينين، أن يحضر حفلة إطلاق هذا المشروب في لندن، في أغرب خدعة تسويقية بين الفودكا والبندقية. هكذا قام الصحافي البريطاني باقتفاء أثر هذه البندقية في معظم مناطق النزاع في العالم، كما قابل مخترعها، في موسكو، وأنصت إلى مواجعه "كيف لي أن أدرك كم سيستمر هذا السلاح أو ماذا سيفعل بالعالم؟ كانت هذه البندقية طفلي المدلّل في يومٍ ما، لكنها خرجت عن السيطرة".

أتته فكرة اختراع سلاح يقهر الفاشيين، خلال وجوده في أحد المستشفيات الروسية، إثر إصابته في معركة ضد الألمان في الحرب العالمية الثانية (١٩٤١)، وإذا ببندقيته تُستخدم لاحقاً لدى نحو ٤٠ جيشاً في العالم. لقد أضحت أيقونة لثورات العالم الثالث، لتنتهي بين يدي أسامة بن لادن وهو يدلي بأحد تصريحاته النارية ضد أميركا، متبنّياً هجمات ٩/ ١١/ على الولايات المتحدة.

المفارقة أن تلك البندقية عبرت الحدود لاحقاً، لتحطّ رحالها بين أيدي مجاهدي أفغانستان لمقاتلة جنود الوطن الأم لبندقية كلاشنيكوف. وبانهيار الاتحاد السوفياتي، تقاسم شركاء الأمس مخازن الأسلحة في حروب ضارية بين القوميات المتنازعة.

أينما تجد الكلاشنيكوف إذاً، ستجد صورة للإرهاب، ورهائن مفزوعين، ومجازر محليّة، وإعدامات ميدانية.

لعل هذا ما أصاب مخترعها بالاضطراب، وطلب المغفرة والتوبة، في وثيقة أودعها لدى بطريرك كنيسة موسكو الأرثوذكسية، قبل موته بأشهر، يفصح فيها عن "ألم روحي لا يطاق"، ويتساءل ما إذا كان مسؤولاً عن موت آلاف البشر الذين قُتلوا بالسلاح الذي اخترعه؟ أما مايكل هوجز، فيعترف بأنه لم يستطع تغطية كل الصراعات التي يُستعمل فيها هذا السلاح، وإلا تطلّبت مهمته تحرير أكثر من مجلّد. ويشير إلى أن المرّة الأولى التي شاهد فيها هذه البندقية كانت على يد مسلح في إحدى الميليشيات اللبنانية في الجنوب اللبناني (١٩٨٢)، وهو يلوّح بسلاحه عالياً، داخل شاحنة مسرعة، غير عابئ بالانفجارات من حوله. وسوف تستولي القوات الإسرائيلية في غزوها لبنان، في ذلك العام، على آلاف من بنادق الكلاشنيكوف الفلسطينية، كذلك ستجد هذه البنادق طريقها عبر المخابرات الأميركية إلى أفغانستان. الاختبار الكبير لهذه البندقية الفذّة حدث في فيتنام أولاً، إذ زوّدت الصين الشيوعية فيتنام الشمالية ببنادق كلاشنيكوف (١٩٦٣). أما الجيش الأميركي الذي غرق في مستنقع فيتنام، فكان يستعمل بندقية M16 التي تبيّن أنها أقل دقة في التصويب، ما جعل الفيتناميين يحققون انتصارات واضحة بقوة "السلاح المضاد للإمبريالية». هكذا عبّدت فيتنام الطريق لبندقية الكلاشنيكوف كي تكون "أيقونة التحرير"، ذلك أن الوقائع في أمكنة أخرى أثبتت مجدّداً سطوة

هذا السلاح. حادثة ميونخ التي قامت بها "منظمة أيلول الأسود" الفلسطينية خلال الألعاب الأولمبية (١٩٧٢)، وانتهت بحجز تسع رهائن من الفريق الإسرائيلي، نموذج آخر في إعلاء شأن هذه البندقية. كان أعضاء المنظمة الفلسطينية يرفعون بأيديهم بنادق الكلاشنيكوف، فيما ظهرت في صحف اليوم التالي صورة خالد جواد، وهو أحد المسلحين الفلسطينيين، مقتولاً برصاصة ألمانية، وبجانبه بندقية كلاشنيكوف. البندقية التي سترافق الفدائيين الفلسطينيين في انتصاراتهم وهزائمهم وصورهم التذكارية. يلجأ الصحافي البريطاني هنا إلى أرشيف وذاكرة المصوّر الفرنسي بيار بولان الذي هجر مهنة تصوير عارضات الأزياء، متفرّغاً لأرشفة جوانب من حياة المقاتلين الفلسطينيين. بالطبع كانت معظم الصور التي التقطها لمقاتلين يحملون بنادق الكلاشنيكوف، خصوصاً أنه خبر عن كثب أحداث الانتفاضة الفلسطينية الثانية (٢٠٠١)، وأحداث مخيم جنين، إذ كان يقطن غرفة في بيت عند التخوم الشرقية لمدينة رام الله "في الليل يجلس بيار ليدخّن، وقد جافى عينيه النوم، ويقوم بتعليق الصور، متأمّلاً شكل بندقية الكلاشنيكوف. كانت الخطوط المنحنية يتخذها شكل مشط الذخيرة والانحناءات الأنثوية تقريباً لمقابض اليد الخشبية متناسقة الأجزاء على نحوٍ مدهش". في ثمانينيات القرن المنصرم فقدت الكلاشنيكوف صورتها الناصعة، بظهور "الجندي الطفل"، خصوصاً، في أفريقيا، القارة التي شكّلت نموذجاً لاستخدام الأطفال كمقاتلين في حرب العصابات، نظراً إلى وجود الملايين من هذه البندقية، أو ما يمكن تسميته "مجتمع الكلاشنيكوف". هناك مشهد آخر، من الفيليبين هذه المرّة. في معسكر للجهاد من أجل الحرب المقدّسة، لا بد من درسٍ أساسي هو "التدريب على الكلاشنيكوف". هذا الدرس تتقاسمه كل المعسكرات الجهادية المتشابهة، من الشرق الأقصى مروراً بباكستان إلى أفغانستان والعراق، ذلك أن "ثقافة الكلاشنيكوف" باتت ماركة عالمية مسجّلة، أسهم بن لادن

في تعميمها عبر تسجيلاته المصوّرة، المثيرة لشهية المحطات التلفزيونية ووكالات الأنباء العالمية، وكأن التدريب على هذه البندقية قد أصبح "جواز المرور بالنسبة إلى أي جهادي محتمل"، أقله ما يؤكده خطيب أحد المساجد في لندن "كان الإسلام قد انتشر بالسيف. اليوم سينتشر بالكلاشنيكوف"، كذلك كان ينصح الأمهات المسلمات بشراء ألعاب لأطفالهن على شكل بنادق ليكونوا مستعدين لحمل الكلاشنيكوف عندما يصبحون رجالاً، مطمئناً جمهوره بوعود بالجنّة، وبصحبة اثنين وسبعين حورية. رحلة الكلاشنيكوف إلى العراق بدأت منذ ستينيات القرن العشرين، كمحصّلة لتحالف السلطة العراقية مع المعسكر السوفياتي. وما إن استولى صدّام حسين على السلطة حتى حوّل البلاد إلى مخزن للأسلحة، وصنّع نسخته من الكلاشنيكوف، وبعد الغزو الأميركي للعراق، نهب رجال العشائر محتويات مخازن الأسلحة، وصار الكلاشنيكوف سلاحاً فردياً متاحاً لكل من يرغب. يسأل الجنرال الصحافي عن رأي الجنود الأميركيين في أداء بندقيته في العراق؟ يجيبه بأنهم مدهوشون من قدرتها على مقاومة الرمل والتراب. يبتسم الجنرال ثم يقول "لقد أكملت الحياة دورتها إذاً، وقد سقطت بندقية M16 قبل بندقية الـAK-47 بزمنٍ طويل".

ماذا لو شهد ميخائيل كلاشنيكوف جرائم بندقيته في العراق وسوريا وليبيا واليمن اليوم؟ لا نظنّ أن زيارة جديدة إلى الكنيسة لطلب المغفرة تكفي.

التاريخ تكتبه بندقية الكلاشينكوف!

اختار دوغلاس ج. ديفيس اختصاصاً غريباً، في دراساته وأبحاثه الميدانية، هو "تاريخ الموت" حتى أصبح حجّة فيه. هذا الاختصاص الذي ينطوي على تداخل فروع معرفية مختلفة مثل الأنثروبولوجيا، وعلم الاجتماع، وعلم النفس، والفقه، واللاهوت، والآداب، والأساطير. لن نستغرب إذاً، أن يشكر في مقدمته لكتابه "الوجيز في تاريخ الموت" المسؤولين عن مواقع "المحارق" التي زارها، في أكثر من مكان في العالم، والاطلاع على مراحل حرق الجثث عن كثب. علاقة المؤرخ والأنثروبولوجي الأميركي بموضوعة الموت قديمة، إذ سبق وأنجز كتابين في هذا السياق، هما "إعادة استخدام القبور القديمة" (١٩٩٥)، و"الموت طقساً ومعتقداً" (٢٠٠٢)، فيما يرصد في هذا الكتاب الذي صدر بالإنكليزية عام ٢٠٠٥، مفهوم الموت في تاريخ الإنسانية والمواقف القديمة والحديثة منه، وما ينطوي عليه ذلك كلّه من أمل في الحياة.

ملحمة جلجامش، حكاية نموذجية أولى عن مقاومة الفناء، ومحاولة اكتشاف سرّ الحياة الأبدية، في مغامرات متتابعة، إلى أن يُكافأ جلجامش بحصوله على "عشبة الخلود"، أو "نبتة نبض القلب" في ترجمةٍ أخرى، لكن أفعى ستسرق النبتة خلال رحلة الإياب إلى أوروك، فيفقد الأمل في الخلود، وإن اكتسب حكمةً إضافية في معنى الخلود. أما "سِفر التكوين" فيصوغ أسطورة الخلق، في مغامرة آدم وحواء، من موقع العقاب، حين يأكلا التفاحة، فيطردهما الرب من الجنّة، وإذا بالموت هو نتيجة لعصيان الأوامر الإلهية. وتكتمل أضلاع المثلث بحياة يسوع الناصري في إظهار فكرة "بعث الموتى"، والاعتقاد بأن الألم يُمكن أن يبطل مفعول الخطيئة، و"يرمّم العلاقة الممزَّقة مع الرب". معتقدات الموت إذاً، سواء أكانت على

شكل مسرود أسطوري، أم عقيدة لاهوتية، أم تأمل فلسفي، تساعد على تفسير الحياة ذاتها، وهو ما نجده في كل المعتقدات الدينية القديمة، من دون أن نهمل قوة "فكرة الأمل"، وذلك عن طريق الاعتقاد بنوع من الحياة بعد الموت. ويرى دوغلاس ديفيس أن الموت يواجهنا بأشكال ودرجات مختلفة تبدأ من "موت الآخرين"، مروراً بـ"الإدراك الشخصي للموت"، و"الموت الفعلي"، متكئاً على معطيات التاريخ والفلسفة واللاهوت والفنون، في فهم أسباب الفناء من جهة، ومقاومة الموت بالكلمات، أو عبر اللغة، كي "لا تكون للموت الكلمة الأخيرة"، من جهةٍ ثانية. هكذا تتناسل مفردات مثل الأسى، والفقدان، والفجيعة، بصحبة مدوّنة الموت، قبل أن تجد الأديان حلولاً سحرية لهذه المعضلة بالفردوس الموعود، ما يمنح الأحياء بعض الطمأنينة بوجود التواصل الروحي مع الموتى. في "إزاحة الموتى" يشرح هذا المؤرخ ديناميات طقوس الموت والأفكار التي ترافقها عن الروح والمصير البشري، وأصناف الشعائر المأتمية، وشكل الجنازة، وطرق إزاحة الموتى جسدياً، سواءً عن طريق الدفن، أم بحرق الجثّة، كمحصلة لتحولّات واضحة في التفكير الدنيوي. لقد قلّلت الكنيسة البروتستانية مثلاً، اهتمامها بالآخرة إلى حدٍّ كبير، فنادراً ما يُذكر الجحيم، إذا لم نقل أنه مهمل عملياً، ذلك أن "كرامة الميت" باتت محورية أكثر، كنوع من الاحترام الذي كان يلقاه في الحياة، كما طرح "اقتصاد السوق" في مجتمعات الوفرة "أسلوب الموت" بموازاة "أسلوب الحياة".

وقد أدت هذه التبدلات إلى ظهور عادة حرق الجثث بتأثير الثورة الصناعية واكتظاظ المقابر في المدن الكبرى، بالإضافة إلى ما خلفته الحروب من موتى بالجملة، وهذا ما أدى إلى نشوء شكل جديد للعلاقة بين الفرد والمجتمع، و "دلّ على شكل للعلمنة، في أن السلطة الكهنوتية لم تعد تمتدُّ إلى رفات

الموتى كما كانت تمتد عندما كانت الأجساد تُدفن في أفنية الكنائس أو المقابر بعد طقوس دينية مناسبة". الروح الاستهلاكية التي عزّزها اقتصاد السوق، أتاحت ظهور شركات متخصّصة في حرق أو دفن الموتى، أو حتى تجميد الأجساد التي ماتت من مرضٍ عضال، بقصد التكيّف الإنساني مع الموت، ومجابهة النظرة الدينية بفكرة روحانية تستند على معطيات الهندسة الوراثية، والبيئية، والتطوّر العلمي، في تكوين هوية إنسانية لمستقبل الكوكب، وتالياً الأمل بـ"الخلود الإيكولوجي". من ضفةٍ أخرى، يرى دوغلاس ديفيس أن الفنون البصرية والأدب والموسيقى أحبطت الموت في امتلاكها الكلمة النهائية وتوسيع حجم الأمل في الاستجابة الإنسانية لشرط الموت والتغلّب على الفجيعة. نرى ذلك في "الكوميديا الإلهية" لدانتي، و"الفردوس المفقود" لميلتون، وموسيقى "المسيح" لهاندل، بالإضافة إلى عشرات الأعمال التشكيلية، والتماثيل، والفوتوغرافيا المتعلّقة بالموتى. هذه الأعمال وسواها، أدت دوراً مهماً في تاريخ التأمل الإنساني للموت، وصولاً إلى قرننا الحالي الذي رسّخ اعتقاداً لدى شريحة واسعة من البشر بطرد ألم الفراق، والإنصات إلى "بهجة العيش" كما في أغنية شعبية قديمة ألّفها إوان ماكول. وتالياً، فإن "تاريخ الموت هو في الوقت ذاته تاريخ للأمل"، وذلك بتحويل فكرة الأمل المجرّدة إلى عاطفة محسوسة. هناك محطات أخرى يتوقف عندها هذا المؤرخ الرصين، مثل أهمية أماكن الذكرى، وأطياف الخوف من الموت، والموت في الحرب، والإبادة العرقية، والكوارث، والانتحار.

30

لا أعلم أين كنت ليلة الجمعة تلك، من فبراير(٢٠١٧)، أو ماذا كنت أفعل على وجه الدقّة؟ على الأرجح كنت غارقاً في العتمة، أنتظر عودة

الكهرباء بعد فترة تقنين طويلة ومضجرة. في الليلة نفسها، كان آلاف اليابانيين يقفون في طابور طويل أمام مكتبات الأرخبيل العجائبي، في انتظار انتهاء العد التنازلي لبدء توزيع الرواية الجديدة للروائي الياباني هاروكي موراكامي.

طوال فترة التحضير لإطلاق العمل الجديد لصاحب "كافكا على الشاطئ"، تكتمت دار النشر "شينشوشا" على محتوى الرواية بتوصية من الروائي نفسه. أراد أن يختبر قوة تأثير عمله الجديد على القرّاء، خصوصاً أنه الأضخم بين أعماله (نحو ألفي صفحة في مجلدين). ما إن انتصف ليل الجمعة، حتى فتحت المكتبات أبوابها بتوقيت واحد (بالنسبة إليّ، كانت الكهرباء قد انقطعت ثانية في نوبة تقنين جديدة. اظن أنني كنت أعالج شمعة في المطبخ لإعداد شاي متأخر).

كانت الطبعة الأولى من الرواية التي تحمل اسم "مقتل الكومانتادور، قائد الفروسية" بـ٧٠٠ ألف نسخة، وقد بيع منها خلال يومين ١٠٠ ألف نسخة، فقررت الدار إنجاز طبعة ثانية على عجل بـ٦٠٠ ألف نسخة.

هاروكي موراكامي روائي من طراز مختلف عن أسلافه. لم يفكّر بالانتحار، كما فعل يوكو ميشيما مثلاً، أقلّه حتى الآن. إنه أكثر الكتّاب اليابانيين المعاصرين حضوراً في اللغات الأخرى، ومرشّح منذ سنوات لجائزة نوبل للآداب. روائي يعمل على الحدس في المقام الأول، يلامس هشاشة النفس البشرية بسهولة، قبل أن يسحبنا مرغمين إلى بساطه الملوّن. لا يعبأ بالتقاليد اليابانية العريقة، إنما يكشف وقائع الحياة الصاخبة وافرازات مجتمع ما بعد الحداثة، على خلفية حكايات غرائبية. ليس هاروكي موراكامي موضة أدبية، ومع ذلك، فإن رواياته الضخمة تُباع بملايين النسخ. هناك بقية أيضاً، إذ خصصت محطة "ان اتش كاي" التلفزيونية العامة برنامجاً

خاصاً حول أعمال هذا الروائي بالتوازي مع توزيع روايته الجديدة.

لا أريد أن أندب وضع الروائي العربي الذي بالكاد يطبع ألفي نسخة من روايته، ثم عليه أن ينتظر طويلاً نفاد الطبعة الأولى اليتيمة غالباً، وربما يصيبه الغرور في حال غامر صاحب مكتبة بوضع نسخة من روايته على واجهة المكتبة بوصفها الأكثر مبيعاً. تبّاً لانقطاع الكهرباء، وإلا لرأينا طابوراً من القرّاء يقف أمام المكتبات في منتصف الليل ينتظر نسخته الخاصة من روايةٍ عربية ما، وليس أسطوانة غاز، أو حصة من الخبز أمام فرن مزدحم!

31

قرأت كتابًا في يومٍ ما، فتغيّرت حياتي كلّها

أورهان باموق- الحياة الجديدة

(في حوارٍ معه، يجيب بأن الكتاب الذي كان يقصده في الرواية، هو «الصخب والعنف» لوليم فوكنر).

*

"كانت تلك ساعة جدّي وعندما أهداني إياها أبي قال : كونتن، إني أعطيك ضريح الآمال والرغبات كلها. إني أعطيك إياها لا لكي تذكر الزمن، بل لكي تنساه بين آونة وأخرى".

الصخب والعنف- وليم فوكنر

32

واجه إدوار الخراط في غيبوبته الأخيرة والحاسمة، أصعب أنواع الأقدار. باغته مرض الزهايمر فأصابه بطعنة النسيان. أن تكون روائياً تحوم في فضائك التخييلي مئات الشخصيات ولا تتذكّر المصائر التي اخترتها لها بسبب النسيان، عقوبة عسيرة الهضم. لا نعلم كيف تداخلت في ذهن صاحب «يقين العطش» الوقائع التي سردها طوال عقود، وهل انتقلت شوارع الإسكندرية إلى القاهرة أم إلى الصحراء، وهل عصفت الرمال بطبقات التاريخ التي رصدها بعمق في «رامة والتنين»، تلك التحفة التي لفتت الأنظار إلى طراز سردي مختلف، يقف على الضفة الأخرى لسرد نجيب محفوظ.

تحدي صاحب «حيطان عالية» بتأصيل نص تخييلي مارق أتى باكراً، بانتباهه إلى المناطق المعتمة في النفس البشرية، أو الإنصات إلى الداخل لإضاءة مغاليق الذات المعذّبة، وذلك بحشد مكونات جمالية متعددة في تطريز نصوصه، عبر كولاج بلاغي ثري بالإحالات. هكذا تتناوب الشهوانية، والشطح الصوفي، والأسطورة على قماشةٍ واحدة. في «ترابها زعفران» نذهب مأخوذين إلى مدينته الإسكندرية، بما يشبه نشيداً روحياً، بتشابكات جمالية تنطوي على شغف عميق بهواء المدينة البحرية، ومكوناتها التاريخية، وتنويعاتها الإثنية. حمّى سردية آسرة، وشجن ذكريات، ومرثية لزمنٍ طواه النسيان. تكمن أهمية مساهمة هذا الروائي الرائد بتمرّده على الأصول الراسخة للقصّ، فهو صاحب انعطافات كثيرة في مسالك الكتابة، والمواقف الإنسانية بآنٍ واحد. الشاعر أولاً، ثم القصّاص الذي نبشّ المناطق المهملة في خيارات شخوصه ومسالكها الحياتية، والروائي الذي حفر في تضاريس التربة العميقة لاستخراج الأحجار الثمينة وصقلها وإعادة البريق إلى روحها، والناقد التشكيلي الغارق في معنى اللون، والناقد السجالي. هذه

الفضاءات المتجاورة كانت الجدار الذي استند إليه صاحب «الزمن الآخر» في إرساء ملامح هجنة إبداعية لافتة، من دون ضفاف، وتالياً يصعب تأطير تجربته في مناخٍ واحد، إذ تتجاور في مدوّنته مختلف نوازع النفس البشرية: العنف، الهزائم، الانكسارات، سلالم الصعود والهبوط، الخيبة، اليأس، الخوف، ليس بوصفها عناوين عمومية، إنما أرضية صلبة لاحتدامات درامية متشابكة، تضع المتلقي في منطقة اللهاث المحموم لمعرفة مآل شخوصه، في معاركها الضارية مع واقع شرس ومتوحش. إنه روائي المكان بامتياز، ومؤرخ إسكندرية أخرى، مطرّزة بكل ألوان الطيف، بحبر غوّاص محترف، وعاشق جسور، وصاحب مخيّلة بحالة استنفار دائم. الشبق التخييلي لم يتوقف عند هذا الحدّ، ففي تسعينيات القرن المنصرم، ابتكر إدوار الخرّاط مصطلحاً نقدياً أثار سجالا ت كثيرة حوله، هو» الكتابة عبر النوعية»، بالإضافة إلى مصطلح آخر هو «الحساسية الجديدة»، في إشارة إلى تمازج وتنافر الطبقات السردية للنصّ المكتوب، وتطلعه إلى نسف التقنيات الراسخة عن طريق استثمار خصائص الفنون الأخرى، وبذلك كان صاحب «مخلوقات الأشواق الطائرة» يعبّر عن قلقه المستمر من سكونية نصّه، والعبور به إلى آفاق بلاغية أرحب. ولكن، هل دمّر الزهايمر أخيراً، كل هذه «المخلوقات الطائرة» في ذاكرته، كي يذهب إلى البياض التام في اسكندريته المشتهاة؟

33

هناك أكثر من صلة قربى بين جنيفر كليمنت (١٩٦٠)، ومواطنها المكسيكي خوان رولفو(١٩١٧- ١٩٨٦) ، صاحب الرواية اليتيمة "بيدرو بارامو". هنا أيضاً، سوف يحضر الريف المكسيكي الحزين والبائس والعجائبي إلى أذهاننا، ولكن بمرآة أخرى أكثر قسوة. ربما شاعرية العنف،

هي ما يجمع بين الاثنين على قماشة سردية واحدة، ذلك أن جنيفر كليمنت في روايتها" صلاة لأجل المفقودات" تميط اللثام عن ريف مهمل تتناهبه عصابات المخدرات، وتواطؤ السلطة من جهة، والعوز والعزلة والفقدان من جهةٍ ثانية. وإذا كان خوان رولفو قد ذهب بعيداً في ابتكار واقعيته السحرية المفردة، فإن صاحبة «قصة حقيقية قائمة على أكاذيب» تقف على الضفة المضادة في سرد أمريكا اللاتينية، أو ما يمكن أن نسميه سرد» ما بعد الواقعية السحرية»، إذ تمزج ما بين الأساطير المحليّة، وتأثيرات الميديا، والنزعة التقنية الطارئة على الحياة اليومية للبشر المهملين، وكأن ما ترويه جنيفر كليمنت أغنية طويلة عن الوجع والشجن والاحتضار، فهي تنهي كل فصل من فصول الرواية بضربة شعرية مباغتة، تتوافق مع الفكرة التي أوردتها على لسان إحدى النساء المحزونات "كل ما هو ممنوع عليك معرفته أو التحدث عنه يتحوّل في النهاية إلى أغنية». وستتكشف نبرة شعرية صريحة في طبقات السرد، آتية من خبرة سابقة في هذا الحقل، بالإضافة إلى مزج الطقوس القديمة بتوابل عصرية. في ذلك الإقليم المهمل والمنسي والملتهب إذاً، تتوزع البيوت الفقيرة المكان. نساء وحيدات يعشن خوفاً مزمناً، بغياب الرجال الذين غادروا إلى مكسيكو للعمل، أو عبروا الحدود إلى الحلم الأمريكي. وكان على النساء أن يحفرن أنفاقاً سريّة لإخفاء الفتيات الصغيرات، خشية اختطافهن على يد عصابات المخدرات خلال غزواتهم البربرية المباغتة على قرى الإقليم. ما ترويه الشابة «ليديدي» هو استعادة لمصائر فتيات مخطوفات، وأخريات هجرن المكان إلى مدن مجهولة، وسوف تحضر أولاً، حكاية «باولا» التي كانت أجمل من جنيفر لوبيز، وفقاً لصورتها في أذهان الأخريات، وكذلك لأنها الوحيدة التي تمكّنت من الهرب بعد اختطافها واغتصابها على يد أحد ملوك الماريجوانا والخشخاش. تشويه الفتيات وتشبههن بالصبية، لم يحمِ حياتهن من البؤس، مثلما فشلت

نبوءة العرّافة في رسم مستقبل أم ليديدي التي كانت تعمل خادمة في بيوت الأغنياء، إذ تتالت المصائب على رأسها، منذ أن هاجر زوجها إلى أمريكا، واكتشافها زواجه من امرأة أخرى هناك، بالإضافة إلى خيانته لها مع جارتها، لتكتشف أن «ماريا شفة الأرنب» ثمرة لهذه العلاقة الآثمة، لكن ليديدي ستتعلق بشقيقتها أكثر، وستنقذ حياتها من رصاصة أطلقتها أمها نحو ذراع الشابة كنوع من الانتقام من زوجها، نظراً للتشابه التام بينهما في الملامح.
«مايك» الشاب الوحيد في القرية وشقيق ماريا، ينخرط هو الآخر بتجارة المخدرات، وهو من سيتدبّر عملاً لليديدي لدى عائلة غنية في المدينة. في الطريق إلى المكان الجديد، يتوقّف أمام كوخ منعزل لبضع دقائق، ثم يكمل طريقه ويودع الفتاة أمام القصر. لن تجد أحداً غير الخادمة العجوز التي ستخبرها بأن العائلة في إجازة وستعود خلال أيام. تتعلّق بالبستاني وتقيم علاقة معه، لكن هذه الهناءة الطارئة ستنتهي، حين تقبض الشرطة عليها بوصفها شريكة لمايك في جريمة قتل، وستكتشف أن مايك قتل أحد تجّار المخدرات وابنته عندما توقّف أمام الكوخ، وأغلق عليها زجاج السيارة .
في السجن ستروي "أورورا" حكاية باولا كاملة، إذ كانت إحدى الحريم المخطوفات لدى ملك المخدرات، وأن الطفلة التي قتلها مايك هي ابنة باولا. عدا هذا التشابك بين الحكايات، تبرع جنيفر كليمنت في فضح الصورة الأخرى للمكسيك. صورة الفساد وتجارة الجنس والمخدرات، والأوضاع البائسة للريف، وسطوة العولمة في إنهاك الروح المحليّة للمكان.
في السجن ستكتشف باولا عالماً آخر، ونماذج نسوية مقهورة. ضحايا عنف، وقصص حب محبطة، و حالات انتقام، و صلوات لم تصل إلى الرّب، فكل ما تبحث عنه أو تفتقده تحطّم دفعة واحدة، في رحلة قاسية لا تشبه ما كانت تعرضه قناة "ناشيونال جرافيك" التي كانت التسلية الوحيدة لأمها في القرية المنكوبة، وستكتشف أن محنتها تشبه محنة أخريات. تروي "لونا" شريكة

باولا في السجن بأنها قتلت والدها انتقاماً لقتله أمها. الأب الذي لم يعانقها مرّة واحدة في حياته"لكن بينما كانت تقتله تمسّك بها. قالت أنه كان عليها قتله لتحصل على عناق منه"، فيما تعترف "أورورا" بأنها خلطت سم الفئران بالقهوة وأطاحت عصابة من ستة رجال، كانوا خطفوها وانتهكوا جسدها، لتنتهي في زنزانة تفوح منها رائحة مبيد الحشرات. سنتذكر طويلاً، تلك القرية العزلاء، والساحة التي كانت المكان الوحيد لالتقاط إشارة الهاتف الجوّال، والأيدي المرفوعة عالياً، على أمل أن يرّن الهاتف بمكالمة من رجل غائب.

34

لا يشبه برتراند راسل (١٨٧٢- ١٩٧٠) عالم الرياضيات والمنطق، صورته كفيلسوف ليبرالي، ويساري فوضوي، ومفكّر حرّ، رغب بتغيير العالم على طريقته. هو لم يكن يوماً فيلسوفاً تقنياً محضاً، بل انخرط بعمق في أكثر قضايا عصره إشكالية طوال قرنٍ كامل. هكذا وقف على الضفة المضادة لدخول بريطانيا الحرب العالمية الأولى، فسُجن إثر هذا الموقف، وسيسجن ثانية لمعارضته البرنامج النووي البريطاني، كما سيقود حملة معارضة لحرب فيتنام، وسينتقد الاتحاد السوفياتي وعبودية اشتراكية الدولة، وسيعلن مواقف متحرّرة بخصوص الزواج والجنس والمثلية الجنسية. كما سيدافع عن حق الفلسطينيين في العودة إلى أراضيهم المحتلة في عام ١٩٤٨، بالإضافة إلى مواقف أكثر حدّة في ما يتعلق بالدين والإلحاد والحرية. كتابه "ما الذي أؤمن به" (١٩٢٥) أشبه بنزهة فلسفية ذات طابع شعبي، من دون أن تفقد قيمتها الفكرية، إذ تشتبك بوضوح مع أسئلة لم تفقد راهنيتها، أقله عربياً.

عناوين مثل الحرية والدين والعقلانية ما زالت بلا إجابات حاسمة. إنه

أحد الهراطقة الكبار في مسألة الأخلاق والدين، وهذا ما أدى إلى طرده من عمله في الجامعات الأميركية، لكن تأثيره في مدارس "التيار التحليلي" لا يمكن تجاهله على الإطلاق.

المقالات المختارة هنا، تنهض على فكرة أوردها في إحدى مقالاته "الحياة الجيّدة هي تلك التي يلهمها الحب وتقودها المعرفة". وبناء على هذه الرؤية الفلسفية، تتسلل أفكاره الملهمة في معنى الإيمان، وحرية التعبير، وضرورة العقلانية.

في "ما الذي أؤمن به"، يقتحم أسوار الأسئلة الشائكة في ما يتعلّق بفكرة الله والخلود في اللاهوت المسيحي، رافضاً أي عقيدة لا تجد دعماً علمياً، معتبراً أنّ الخوف هو أساس الدين "لو لم نكن خائفين من الموت، لما وجدت فكرة الخلود"، وسوف يعدّد أسباباً وبراهين كثيرة كإجابة على سؤال "لماذا لست مسيحياً؟" محمولة على رافعة القانون الطبيعي أولاً، ثم ذلك المستمد من نظام الكون ومحاولات الكائنات الحيّة التكيّف مع البيئة، وليس العكس، وصولاً إلى اضمحلال النظام الشمسي وانتهاء الحياة على كوكب الأرض في زمنٍ معلوم، ثم البرهان الأخلاقي، ليخلص إلى أنّ فكرة الإيمان أتت من الطغيان الشرقي القديم، وتالياً فإنها "فكرة غير صالحة أبداً للفرد الحر"، إذ ينبغي ألا ننظر إلى الخلف باستمرار "تجاه ماضٍ ميت".

في محاضرة ألقاها صاحب "المعرفة البشرية، نطاقها وحدودها" عام ١٩٣٠، أضاف جرعة أكبر في مواجهة سؤال الدين: هل قدّم مساهمات مفيدة للحضارة؟ يجيب متهكماً بأنه عدا ضبط التقويم، وتأريخ الكسوف والخسوف والتنبؤ بهما على يد الكهنة المصريين "فإني أراه مرضاً ولد من الخوف، ومصدراً لعذابات لا تحصى للجنس البشري". كما يشير إلى أن مفهوم الخطيئة المرتبط بالأخلاق المسيحية هو "أحد المفاهيم التي أدت إلى

مقدار ضخم من الأذى". ذلك أن الأديان على وجه العموم ـــ وفقاً لما يقوله راسل ـــ فضّلت الحروب والأوبئة والمجاعات على منع الحمل، ما أدى إلى ابتعاد الجنس البشري عن السعادة بسبب التعاليم الدينية الموروثة. ولن نتخلّص من الحروب والتعاليم القاسية للإثم والعقاب، من دون أن نستعيد "أخلاق التعاون العلمي".

ويلفت إلى أن هناك احتمالاً بأن تكون البشرية على عتبة عصر ذهبي، لكن بشرط "قتل التنين الذي يحرس البوابة، وهذا التنين هو الدين". من هذا الباب، يدخل إلى تفكيك معنى الإلحاد عبر أسئلة تتعلّق بسلوكيات اللاأدريين وكيفية مواجهة الغيبيات، وصولاً إلى التفكير الحرّ، ذلك الذي لا ينتمي إلى أيٍ من العقائد المتوارثة. ويشير هنا إلى أن حرية التفكير اصطدمت بعوائق وعقوبات قانونية واقتصادية، ذلك أنّ السياسة والاقتصاد شغلا الموقع الذي كان الدين يشغله سابقاً باضطهاد أكبر، وحملات دعائية أطاحت بالعقلانية وطرق التعليم الصحيحة بحجج غير جديّة، فالمطلوب هو انتصار المال والسلطة على ما عداهما كدينين جديدين في عالمنا المعاصر. لمواجهة هذه التحوّلات، يرى راسل ضرورة ألا نصدّق ما تقوله الصحافة المنحازة وتحصين التعليم من أكاذيب التاريخ المكتوب وفقاً "لخطط الأوغاد"، وتشجيع الطلاب على تعداد المرات التي "اغتال فيها تروتسكي لينين، كي يتعلّموا احتقار الموت"، وفحص التقارير الرسمية التي تثبت بأن نابليون انتصر في كل حروبه مثلاً. فالشرور في هذا العالم تنتج من النقائص الأخلاقية وغياب الذكاء، والمطلوب حسب راسل "استئصال النقائض الأخلاقية وتطوير الذكاء لمواجهة لائحة المخازي، ونشر المزاج العلمي لإعادة إنتاج البشرية على نحو أكثر سعادة". في مقالٍ آخر، يناقش مسألة الحرية الأكاديمية وخصومها، ذلك أنّ الدول الشمولية رسمت حدّاً واضحاً في

هذا السياق، وهو ألا يحمل الأكاديمي أي أفكار تناقض أفكار أولئك الذين يتمتعون بالسلطة، وإلا فسينال أشدّ أنواع العقاب كأن تُتهم بالشيوعية، أو عدم الكفاءة، وتالياً كتم أصوات العقول النزيهة، بسطوة دافعي الضرائب وهستيريا الغوغاء. وهكذا بإمكاننا استبدال الشيوعية بالأميركية، والمادية الديالكتية بالحقيقة الكاثوليكية، وسوف "تحصل على وثيقة قد يوقّعها معظم أعداء الحرية الأكاديمية". دخوله عش الدبابير وضعه في موقع الاتهام من اليمين واليسار، ذلك أنّ مقاسه لا يتواءم مع القوالب الجاهزة، سواء أكانت ديمقراطية أم ليبرالية أم شمولية، فدفع أثماناً باهظة نظير دفاعه المستميت عن حرية تفكير الفرد وخياراته الشخصية في عالم مشحون بالكراهية والتسامح الكاذب. وفي المقابل، ستتوجه الأكاديمية السويدية بجائزة نوبل للأدب ١٩٥٠، "تقديراً لكتاباته المتنوعة والمهمّة والتي يدافع فيها عن المثل الإنسانية وحرية الفكر".

علينا أن نلتفت إذاً، في جانب من كتاباته إلى بلاغته الأدبية التي يتخفّف عبرها من ثقل المصطلحات الفلسفية والأسئلة الصعبة، والصفعات الفكرية المؤلمة. في مقاله "الناس الطيبون"، نجد نبرة مختلفة وحميمية وساخرة. الناس الطيبون هنا هم "العمّات العوانس طيبات حتماً، بخاصة، طبعاً، إن كنّ غنيات، كهنة الدين طيبون، باستثناء تلك الحالات النادرة، عندما يفرّون مع فتاةٍ من الكورس إلى جنوب أفريقيا بعد أن يدّعو بأنهم انتحروا". ثم يعرّج على "أولئك الذين جمعوا ثروات ضخمة وتقاعدوا الآن كي ينفقوا أموالهم في أعمال البر والإحسان". ويضيف: "معظم القضاة أيضاً رجال طيبون"، و"يجب ألا نخشى شيئاً إلا عندما يؤدي انتشار الفضيلة إلى تقليص أرباحنا". نخرج من فضاءات هذا الفيلسوف الإشكالي بحزمة من الأسئلة المؤجلة عمّا نعانيه نحن من كوارث، راغبين في أعماقنا بأن نستيقظ على برتراند راسل

عربي بشجاعته، يطرح أسئلة مشابهة على كهنة الإسلام الجديد الغارق في كل أنماط البطش والجهل والعبودية، من دون أن يغتاله أحد.

35

اتكأ جورج طرابيشي على إحدى مقولات شكسبير باعتبارها جداراً استنادياً لأطروحاته العقلانية "ليس الهرطوقي من يحترق بالنار، بل الهرطوقي من يشعل المحرقة". مساجلاته مع أطروحة محمد عابد الجابري حول "نقد العقل العربي" مثال ساطع على رؤيته العميقة للتراث الإسلامي وتقليب التربة بمعولٍ حاد لنبشه وتصحيحه، طوال ربع قرن من النقاش والمراجعة، والإعجاب والتصويب، وبإزاحة ما هو مزيّف. امتياز صاحب "اشكاليات العقل العربي" أنه لم يتوقّف في محطة فكرية أو ايديولوجية واحدة ويستأنس بها، فقد شهدت حياته انقلابات متعاقبة، من التعصّب الديني في صباه إلى نبذ المسيحية، ثمّ الالتحاق بالأيديولوجيا القومية، مروراً بالوجودية، والماركسية، والتحليل النفسي، وانتهاءً بالليبرالية، ليصل - في نهاية المطاف- إلى خيمياء معرفية، ورؤية موسوعيّة مركّبة، هي مزيج من هيغل، وفرويد، وسارتر، وماركس، سوف يستثمرها مجتمعةً في سجالاته وأبحاثه التي ستنقله من نقد الرواية إلى نقد التراث العربي الإسلامي، وفي مقدمته الظاهرة الأصولية، بما يمكن أن نسميه الاجتهاد في مجابهة الجهاد. في "هرطقاته"، غاص عميقاً في ضرورة تجذير العلمانية والحداثة والديمقراطية في مختبر عربي صرف، معتبراً عدم وجود وصفة جاهزة لتحقيق الحداثة العربية، ومنبّهاً إلى خطورة الانزلاق إلى الطائفية والمذهبية والإسلاموية التي تعمل على "تهييج العاطفة بدلاً من استفزاز العقل". فقد كان على الدوام "داعية للفكر النهضوي" وذلك بمدّ الخيوط المقطوعة مع النهضويين العرب

الأوائل، بقصد مواجهة "فقهاء الظلام"، واستئناف المشروع التنويري عن طريق العلمانية وحدها كعلاج لاختراق الطوائف والانعتاق من ميراثها الثقيل، كما أن شقّ الطريق نحو الديمقراطية يمرّ بـ"صندوق الرأس" لا صندوق الاقتراع. عنوان مثل "من النهضة إلى الردة" يختزل أحوال العقل العربي اليوم، أو ما أطلق عليه هذا المفكّر السوري مصطلح "العقل المستقيل" استجابة للتحديات الكبرى التي يواجهها التفكير في صراعه مع التكفير.

سنأسف كثيراً، لإهمال مكتبة جورج طرابيشي الموسوعية بإشراقاتها المتفرّدة التي تربو على نحو ٢٠٠ كتاب، في حقولٍ مختلفة، كان آخرها "من إسلام القرآن إلى إسلام الحديث"، لتتفوّق عليها فتاوى الكتب الصفراء، وغبار دعاة الفتنة، وانقلاب بعض العلمانيين القدامى على تاريخهم القديم، لمصلحة دفء حضن الطائفة، وفوائد الزبائنية السياسية في احتلال الواجهة.

رحل المهرطق الأخير حزيناً، وهو يشهد المذبحة العمومية لجغرافيا ممزّقة وتاريخ منهوب، وعقل نائم، وقد تيقّن بأن إخفاق الحداثة التي نافح عنها طويلاً هو محصلة واقعية لغياب الفلاسفة. فاختتم حياته بقوله "إن شللي عن الكتابة، أنا الذي لم أفعل شيئاً آخر في حياتي سوى أن أكتب، هو بمثابة موت، ولكنه يبقى على كل حال موتاً صغيراً على هامش ما قد يكونه الموت الكبير الذي هو موت الوطن"

36

كأن ممدوح عدوان (١٩٤١ - ٢٠٠٤)، أراد أن يرتّب المائدة قبل رحيله بوليمة دسمة تليق بما كان ينتظرنا من أهوال. لم تكن وليمته الأخيرة شعراً، كما هو متوقع. كتاب من طراز فريد على هيئة معجم للتوحّش البشري، بدا

كما لو أنه تتمة لكتابٍ آخر سبق أن ترجمه بعنوان «التعذيب عبر العصور» (بيرمهاردت ج هروود).

لكنه هنا فتح الفرجار على اتساعه راسماً خريطة كونية لدرجات الانحطاط التي بلغتها البشرية، مستنجداً برفوف مكتبة كاملة في توصيف الخزي والعار والوحشية التي دمغت الإنسانية في حقبها المتعاقبة، فلم يجد عنواناً أكثر دقة لوليمته من «حيونة الإنسان». ولكن هل كان ينظر في مرآة سريّة لما سيحدث بعد أعوامٍ قليلة من فتك وانتهاك وتعذيب وذبح وطغيان؟ نقرأ فصول الكتاب، كأنّ الرجل لم يرحل قبل حدوث المجزرة العمومية، فهو لم يهمل تفصيلاً مهما قلّ شأنه في توصيف مذبحة الجنس البشري اليوم. لكننا في قراءتنا الأولى، رغم حالة الفزع التي انتابتنا حينذاك، تعاملنا مع فصول الكتاب بوصفها وثائق وشهادات عن العنف لا تخصّنا مباشرة، أو أنها لن تتكرّر بالوحشية نفسها. هكذا يبدأ ترويض الكائن البشري تدريجاً، عن طريق الاعتياد إلى أن تكتمل ملامح الوحش في المرآة. يقتبس ممدوح عدوان حواراً من روايته "أعدائي"، كعتبة أولى لبداية احتضار طبائع البشر «تصوّر حجم ما مات فينا حتى تعوّدنا على كل ما يجري حولنا؟». ثم يلتفت إلى قصة "العسكري الأسود" ليوسف إدريس وكيفية تحوّل الجلّاد بعد انتهاء خدمته إلى وحش مريض: "إنه يصرخ ويسخر ويبصق ولا يتكلم، إنه ينبح". ثم يشير إلى يوميات الشاعر المغربي عبد اللطيف اللعبي في السجن وكيفية "تخريب مقومات الرغبة في العيش، وتعطيل الحواس". صناعة الوحش، وفقاً لتسلسل معجم العنف تطوّرت على مراحل، منذ أن انزلقت الألعاب في الإمبراطورية الرومانية من التسلية نحو العنف كفرجة شعبيّة، مروراً بالخازوق العثماني في تعذيب الضحايا، وصولاً إلى أبشع أنواع المجرمين، أولئك الذين "يحفرون المقابر ويعبثون بالجثث". لا ترمي

الحالات التوثيقية والتخييلية التي يزخر بها الكتاب، إلى توصيف المشهد المعلن للكرامة البشرية المهدورة، وإنما تعزيز المشهد الذي يعتمل داخل نفسية الضحيّة، أو "ورطة الإنسان الأعزل"، وتبادل الأدوار مع الجلّاد في ثنائية "القامع والمقموع". وإذا بنا حيال فاتورة ضخمة من الخسائر، فكلما خسرنا إنسانيتنا، ازداد الوحش داخلنا "حيونةً". ذلك أن السلطة القمعية تعمل بدأب على "تحوين" البشر بإيقاظ ما هو غريزي على حساب آدميتهم. كان سارتر قد أشار إلى كيفية تحويل الإنسان إلى بهيمة عبر ترويضه. هنا يستدعي صاحب "ليل العبيد" عشرات الأمثلة عن طرائق التعذيب والإذلال والقسوة، ثم إعادة إنتاجها في أفلام العنف كنوع من "ثأر الدماء" حسب توصيف إيريك فروم، وتالياً تغيير وتشويه هوية المعذَّب من متمرّد إلى خانع وصولاً إلى الطاعة "فئران وأرانب من جهة، وذئاب شرهة للدم" على الضفة الأخرى، تلك هي الوصفة الناجحة في الأنظمة القمعيّة لصناعة "المتنمّر" أو "المتسلبط"، أو "البلطجي" أو "الشبّيح"، واستخدامه في إخافة الضحية بالقوة أو بالتسلبط العائلي أو العشائري أو السلطوي. وهناك أيضاً التسلبط الوظيفي، وكل هؤلاء ينحدرون اجتماعياً من "أسفل السافلين" وفقاً لتوصيف عبد الرحمن الكواكبي في "طبائع الاستبداد"، لذلك فهم "سلطة متنقّلة بقوانينها الخاصة التي يفرضها مزاج اللحظة".

بتعميم هذا النموذج على مفاصل الحياة، تجد الضحية نفسها في أقصى حالات الخنوع والخوف، "فحين يحكم السيف تضيع الكرامة"، وتكتمل عناصر "مجتمع المقموعين" في تسلسل هرمي، يُنتج - في نهاية المطاف- دكتاتوريات متناسلة، سواء أكان في المحيط العائلي الضيّق أم في مراتب السلطة. ذلك أن مجتمع المقموعين هو مجتمع مهزوم ينتهي باللجوء إلى عشيرته أو طائفته طلباً للحماية، رغم مظاهر التقيّة في سلوكه اليومي المعلن

نحو الآخر المختلف. وإذا بالشعارات المرفوعة حول المجد والسؤدد والكرامة والحرية مجرد ترجمة لاضمحلال الإنسانية وانحدارها نحو الحيوانية، فالقمع السلطوي لم يعد وسيلة للعقاب بقدر ما هو طريقة للردع والمنع، بالشراكة مع الخطاب الديني باعتباره آلة أسطورية للإخضاع.

لا طاغية بدون حاشية.

37

في «مسالك المعنى» يحفر سعيد بنكراد في أنساق الثقافة العربية، عبر قراءات تطبيقية، تسعى إلى تجسيد حالة دلالية تطيح بالأفق الواحد في قراءة النص. وتدفعها رغبة أصيلة في التحرّر من الذاكرة الراسخة في الكلمات والأشياء والحركات والكائنات، للخروج من دائرة المعنى الواحد، ومن سطوة السلطة بكل تجلياتها. هذه السلطة التي تعمل بلا هوادة على إعادة الكائن البشري إلى «أنساق أصلية» تنصهر داخلها أنواع السلوك وردود الأفعال باسم المقدس والتابو. فالخروج من دائرة «الواضح» و"المحدد سلفاً"، هو خروج عن طوع السلطة وتهديد لأمنها. لذلك، فهي تحتمي بالمباشر وبمسار خطي مستقيم يجمع أجزاء الخطاب ضمن تناظر دلالي واحد تنبثق منه "الحقيقة الصافية" ووحدانيتها في الوجود. هكذا، فالرمز هو وحده القادر على بعث الدلالات من رمادها. أما الواقعي فهو لحظي ونفعي ومباشر. تحتمي السلطة بلون واحد كرمز لها، «هوية بصرية» تتحكم بخيارات الفرد، فتعدّد الألوان منافٍ لوحدانية الإحالة والاتجاه والغاية. والأمر ذاته بخصوص منطق الشكل، فالأشكال هي في المقام الأول فضاءات هندسية مقتطعة من كون لا حدّ له: «الزوايا الحادة والسواري المنتصبة في إباء، والمباني الضخمة والواجهات المتجهمة هي الأشكال التي من خلالها

تحضر السلطة في المعيش اليومي. المحاكم ومخافر الشرطة وقصور البلديات ومقرات الوزارات والبرلمان هي المعادل الرمزي «الشكلي» لواجهات السلطة وأشكال حضورها في الحياة اليومية». في حفريات أخرى، يوضح صاحب «سيميائيات الصورة»، أنّ هذه الأشكال المعمارية الصارمة، هي الوجه البشع المستفز الذي يذكّر بجبروت السلطة. تحضر هذه المباني أمام العين باعتبارها أشكالاً بلا روح، تخبئ في تفاصيلها القسوة والكراهية، ما يقلّص حجم الكائن الإنساني أمامها ويزداد شعوره بالرهبة والانسحاق. وفي منظور دلالي آخر، يحلّل بنكراد لعبة «كرة القدم» ويربط متعة اللعب بـ«الاستراتيجية الحربية» و«الاستيهام الجنسي». فلعبة كرة القدم حالة ثقافية فريدة تنوس بين استراتيجية الحرب وإحالاتها المتعددة على العدوانية والاقتتال والنصر، أو الهزيمة، كما تحيل إلى عوالم الأنوثة والذكورة بدلالتهما الجنسية. أما في ما يتعلق بالارتواء أو حالات الكبت، فالأمر يحدّده «الهدف» أي الارتقاء الانفعالي التصاعدي من حالة بدئية تمثل حالات المراودة والتنقل في «جغرافية الملعب» تمهيداً للوصول إلى أقصى حالات الانتشاء من طريق إحراز الهدف. هذا ما يفسّر الطابع الذكوري للعبة، باستثناء «الكرة» التي هي وحدها «مؤنثة». مبدأ الرجولة إذاً هو الرابط بين الاستراتيجية الحربية والاستيهام الجنسي. ذلك أن الجنس في المتخيل الذكوري معركة، وكلّ أداة هي إحالة على الفحولة.

38

إن شئت أن تكتب كتاباً جاداً، فعليك أن تكسر القوالب. أعمال الأدب العظيمة جميعاً إما هدم لقالب أو اختراع قالب.

ديفيد شيلدس

39

أهربُ من المدخنة الملوّثة بحبر الرماد، إلى رحابة الرمل .

40

أثناء الكتابة لا أفكّر بأن أضع ملعقة فلفل هنا، وملعقة عسل هناك. لست طاهياً حسب الطلب.

41

استغربتُ وجود الجزء الأول من "الكوميديا الإلهية" لدانتي، في مكتبة شخص أبله وغبي وعديم الموهبة، فقررت استعارته منه إلى الأبد. لم أقرأ الجزء الثاني كاملاً إلى اليوم.

42

قرأت «تحت ظلال الزيزفون» لمصطفى لطفي المنفلوطي بالمصادفة، في خيمة، خلال معسكّر للتدريب الجامعي، عند حدود البادية، ووجدت «جسر على نهر درينا» لليوغسلافي إيفو أندرتش، أحد أروع الكتب التي قرأتها أثناء الخدمة الإلزامية، في مكتبة للجيش، لا يدخلها أحد.

43

مأزق كتب السيرة الذاتية العربية- باستثناء "الخبز الحافي" لمحمد شكري- أنها مكتوبة بحبر معقّم من خشونة العيش ودهاليز الحياة السريّة لأصحابها. سيرة تفتقد إلى ما ندعوه: كتابة باللحم الحيّ.

44

أن تحفظ ألف بيتٍ من الشعر ثم تنساها، قبل أن تكتب نصّك الخاص، وفقاً لنصيحة تراثية قديمة، يمكن تفسيرها اليوم على نحوٍ آخر: اهجر مكتبتك القديمة برفوفها الثقيلة، وتجوّل خفيفاً مثل طائر، بدماغٍ طليق وجناحين مفتوحين، ثم ابتكر متاهتك الشخصيّة، في لحظة الصفر.

45

ضرورة أن ننظر بجديّة إلى مقولة رولان بارت «البحث عمّا ليس يومياً في الحياة اليومية»، لاكتشاف «التاريخي الذي يعتمل خلفه».

46

لكلٍ منّا شجرة نسب في القراءة. أفضل الكتب تلك التي ولدت من علاقة محرّمة بين اللغة والمخيّلة.

47

لست متأكداً تماماً، بأنني قرأت «آلام فارتر» لغوته، فأنا لا أتذكّر سطراً واحداً من رسائل ذلك العاشق المحزون الذي انتهى منتحراً، لكن ندبة ما، لم تغادر روحي جراء ذلك، إلى اليوم.

48

كنتُ ذلك الفتى النحيل الذي يذهب إلى مكتبة المركز الثقافي في ناحية صغيرة، أثناء الفرصة، بين حصتين دراسيتين، لاستعارة كتابٍ ما.

في الظهيرة أعبر جسراً خشبياً متهالكاً على دراجة هوائية عائداً إلى قرية صحراوية. أقرأ بنهمٍ، وسط ثغاء أغنام حول المعلف.

49

الكتب التي قرأناها باكراً: صفحات ممحوّة، وعناوين فقط: «الأجنحة المتكسّرة» لجبران خليل جبران مثلاً.

50

كانت المخطوطات النفيسة، تُكتب بماء الذهب، على جلد غزال.

51

أول ما تقوم به دورية أمنيّة، أثناء اقتحام بيت أحد المطلوبين، إحداث الفوضى في المكتبة، بوصفها أساس البلاء!

52

أثناء حكم الجنرال بيرون للأرجنتين، جرى نقل بورخيس من عمله في المكتبة العامة إلى مفتّش لفحص الدواجن في أسواق البلدية!

53

تستنجد أليف شافاق في كتابة مذكراتها «حليب أسود» بكاتبات تمكنَّ من الاستمرار في الكتابة، رغم المحن الشخصية مثل سيلفيا بلاث، ودوريس ليسينغ، وآين راند، وفرجينيا وولف، معوّلةً على فكرة اقترحتها الأخيرة في كتابها «غرفة تخص المرء وحده «عن أهمية العزلة في ازدهار مهنتها الروائية: «نستلقي داخل هذه الشرنقة البصرية محاطين بأبطال متخيلين. نكتب الأقدار ونحسب أننا آلهة» تقول.

تتأرجح أفكار الروائية التركية المشهورة، في معنى الزلزال الذي يطيح يقينيات راسخة، وكيف أن الكتابة وحدها ستكون «الصمغ الخفي الذي يبقي على أجزائي المختلفة متلاصقة». شجار داخلي بين أصواتها المتناقضة، من دون أن تستطيع حسم هذا العراك لمصلحة الجميع «حين أتفق مع واحدة، لا يمكنني مصالحة الأخريات»، إلى أن تقرّر إخراجهن من صندوقها الداخلي كي تمنحهن حقاً متساوياً في الكلام، رغم أن المرأة الفوضوية وحدها هي

من تتمرّد على سواها، فهي لا تتردد في تغيير الأمكنة والمدن والعلاقات من اسطنبول إلى أريزونا وبرلين إلى أن استقرت في لندن، نابذة كل الأعراف، وكأن علاقتها بالأشياء «سلسلة من الخيانات»، مكتفية بحقيبة لا مرئية تزدحم بالحكايات. كمبيوتر محمول على هيئة مكتبة متنقّلة تحتشد بالأفكار.

54

ليس من قبيل المصادفة أن يلجأ إبراهيم أصلان إلى كتابة «الشيفرة» وتقطير الكتابة إلى الحدود القصوى. عامل التلغراف القديم أتى ببلاغة «البرقية» إلى الكتابة، ولم يحد عن الاختزال والكثافة، منذ تجاربه المبكرة، فباتت نصوصه علامة مسجّلة تخصُّ صاحبها وحده. ليس الاقتصاد اللغوي فقط ما يميّز كتابات صاحب «وردية ليل»، بل الالتقاطة الصارمة للمشهد الذي يعبره الآخرون دونما اهتمام. كان يلتقط كنوزاً ممّا يراه سواه «نفايات الحياة اليومية»، أو مشهديات ما قبل الكتابة. هكذا يقلّب المادة الأولية بموشور متعدّد الأطياف، عبر الكتابة والمحو، إلى أن يجد جهة البريق، وإذا بنا إزاء شخصيات، وأمكنة، ومواقف، يصعب تخيّل ثرائها الحياتي، قبل أن يصطادها صاحب «مالك الحزين» بكمينه المحكم. على الأرجح، فإنّ أصلان كان يدرك بإمعان معنى عبارة «العالم يبدأ من عتبة بيتي». وجد في إمبابة، الحي القاهري الشعبي الذي نشأ فيه وأهداه أروع شخصياته القصصية والروائية، فضاءً سردياً لا ينضب، في تناوبٍ آسر بين هامشية حضور هذه الشخصيات وفاعليتها من جهةٍ، وقدرتها على صناعة الحلم من جهةٍ ثانية.

هذا النحت المتواصل للعبارة، لجهة الدقّة في الوصف، ونبش داخليات شخصياته، واختزال المسافة بين المحكي والمكتوب، وضع صاحب «عصافير النيل» في منطقة الدهشة والفانتازيا والابتكار، في تقنيات الكتابة نفسها.

سنلحظ تحولاً تقنياً متواتراً في أعماله. هو بدأ قاصّاً، ثم روائياً، وانتهى إلى ما سمّاه نصوصاً سردية ، كما في «خلوة الغلبان»، و»شيء من هذا القبيل»، و«فضل الله عثمان» ، ثم «حجرتان وصالة» التي عنونها بـ«متتالية منزلية». انتقاله إلى العيش من حي إمبابة الصاخب إلى شقة في المقطّم، انعكس على حجم فتحة العدسة، فانكبّ على اكتشاف جمالية المكان الضيّق. شخصيّات لا تغادر أمكنتها المغلقة، إلا نادراً، وهي حين تغادر لطارئ ما، تجد حياة موازية على سلّم البناية، أو في زقاق معتم. أبواب مغلقة، وأخرى مفتوحة، نحو مشفى، أو عيادة للطب النفسي، أو صيدلية. حيوات تضيق بأرواح أصحابها، في لحظة ما قبل الاختناق، ونفاد الهواء.

55

"إنّ قراءة النصّ الروائي بهدف اقتباسه للسينما، هي بمثابة قراءة لنوتة موسيقية، تتطلّب مهارة فائقة في المحكي الفيلمي". بهذه العبارة يختزل حمادي كيروم العلاقة بين الرواية والفيلم السينمائي. يبحث الباحث المغربي في معنى الاقتباس، فإعادة حكي رواية مرةً ثانيةً سيجعلها أكثر جمالاً ومتعة لأنها ستصبح نصاً آخر مختلفاً، وذلك عبر اكتشاف أبعاد جديدة للنص الروائي واستخدام لغة الصورة والانصياع لخطاب جمالي وبصري سوف يطيح بالضرورة لغة الحكي لتتحول لغةً بصريةً، تشذّب الأعشاب الضارة في النصّ الروائي لمصلحة عناصر سينمائية تقوم على التكثيف والحذف. وعلى ضوء هذا المنهج، فإن عمل السينمائي هو كتابة نص آخر تماماً واعتبار النص الأصلي مجرد ذريعة للنص البصري. ما أثار مشكلات دائمة بين صاحب النص الروائي من جهة وصاحب الفيلم. وتالياً فإن خيانة النص الأصلي ضرورة سينمائية لا مفر منها. ويشير في كتابه «الاقتباس من المحكي الروائي

إلى المحكي السينمائي» إلى نماذج من الصدام بين الروائي والسينمائي. فقد أعربت مارغريت دوراس مثلاً، عن عدم رضاها عن شريط «العاشق» المقتبس عن رواية لها بالاسم نفسه والذي حمل توقيع المخرج جان جاك آنو. وتكرر الأمر ذاته في اقتباس آنو لرواية أمبرتو ايكو «اسم الوردة». هكذا فإنّ «خيانة» المحكي الروائي ضرورة سينمائية لاختلاف وسائل الخطاب ومقاصده السردية. فمهمة الفيلم حسب أندريه تاركوفسكي تسجيل الزمن المرئي وتخزينه مع إمكان عرض تدفقه لمرات، ذلك أنّ الكفاءة الإبداعية للسينمائي تكمن في قدرته على «نحت الزمن». ويختار صاحب «أجنحة الرغبة» نموذجاً عربياً في الاقتباس السينمائي من الرواية، فيحلل فيلم «بداية ونهاية» الذي اقتبسه صلاح أبوسيف عن رواية نجيب محفوظ. ويخلص إلى أنّ الشريط اختزل الرواية التي تتألف من ٩٢ فصلاً إلى ٧٠ مشهداً عبرت خلف فضاء بصري يقوم على سطوة المكان أولاً وسطوة الراوي في تفكيك الحدث لتحقيق دينامية السرد السينمائي. ويرى حمادي كيروم أن "السينماتوغرافية" في السينما هي المعادل الموضوعي لأدبية الرواية وأنّ الاقتباس علم قائم بذاته. إذ إنّ التقنية هي أهم عملية في هذه السيرورة الإبداعية. كما أنّ التعايش والتفاعل بين الرواية والسينما بات ضرورياً، لأن كلاهما يحتاج إلى الآخر. فمثلما قدمت الرواية إلى السينما خدمة سردية، تمكّنت السينما في المقابل من إخراج مئات الروايات من رفوف المكتبات إلى ملايين المشاهدين وأضافت تقنيات جديدة في فضاء الحكي لتعزز أساليب جديدة في الكتابة الروائية وخصوصاً على صعيدي المشهدية والإبهار.

*

أضعتُ ما كتبته ذات مرّة عن كتاب أندريه تاركوفسكي» النحت في الزمن». أتذكّر العنوان فقط: تاركوفسكي مارسيل بروست السينما الروسيّة.

56

الكتاب الذي تمنيت لو كنت قد كتبته هو كتاب "ألف ليلة وليلة". فهذا الكتاب نصٌّ سحري، يتشكّل من عوالم عجائبية تتجاوز العادي، حتى وإن انطلقت منه لتغوص في التخييلي في أبعد وأغور تجلياته، هو كتاب مستحيل أن يكتبه كاتب واحد، لأنه يتجاوز خصوصية الذوات ليعبر عن الوعي الجمعي في أبعاده الرمزية. ثم لأن هذا الكتاب ليس له كاتب معيّن. فعلاً، لقد تمنيت لو كنت مؤلفاً لهذا الكتاب السحري الهائل.

نور الدين محقق

57

كتب «البيست سيلر»، أغلبها، محارم ورقية تصلح للاستعمال لمرّة واحدة.

58

عندي أكوام من الدفاتر التي احتوت تلك الكتابة الخرقاء الرهيبة التي لا تتجاوز تدوين أي كلام. وكثيراً ما أتساءل حينما أنظر في هذه المسودات الأولى لو أن هناك أي جدوى من عمل ذلك كله. أنا النقيض للكاتب ذي الموهبة الحاضرة، ذلك الكاتب الذي يجدها مكتملة في داخله. وكثيراً ما أجد نفسي في المسار الخاطئ فيكون لزاماً عليّ أن أرجع نفسي إلى البداية.

أليس مولر

59

كتب لا تزني باللغة، لا تتوغل في الأحراش الكثيفة المعتمة، لا تحدث طوفاناً، لا يعوّل عليها.

60

"أحببت كثيراً تعبير بيبليوغرافيا- ذاتية. ماذا يعنيه هذا التأويل في نهاية المطاف، غير سلسلة قراءات؟ أكتب من أجل التحدّث عن أعمال تأثرت بها، ما تبقى، يعد مجرد ركاكة، أودّ القول: أدباً، لذلك أحب بهذا الخصوص كل الكتّاب- القارئين، وعددهم ليس بالوافر، حين تأملنا المسألة. إن ما يدفعهم أساساً للكتابة، امتنانهم لتلك الأعمال التي انبهروا بها". حسب ما يقوله عبد الفتاح كيليطو إذاً، فإن ميراث الكاتب يتمثّل بسلسلة قراءات في المقام الأول، وذلك بـاستعادة لذّة طحين الآخرين قبل عجنه بأصابع أخرى، ووشم مختلف، في عملية لا نهائية، وكأن رفوف المكتبة صخرة سيزيف موازية.

61

هل تجوز قراءة كتب الجاحظ بغرض تعلّم اللغة العربية، مع ما تحتويه هذه الكتب من تجديف؟

(سؤال موجّه إلى أحد الدعاة في موقع الكتروني متخصص بالعقيدة الإسلامية «الساعة ٤،٣٨ بتوقيت مكة»).

*

إن استطعتم أن يكون كلامكم كلّه مثل التوقيع فافعلوا!

الجاحظ - البيان والتبيين

62

لن يأتي يوم نرى فيه ركّاب الحافلات العمومية منشغلين بقراءة الكتب، بدلاً من الشتائم، والتحرّش، والنظرات المريبة لمن يتأبط كتاباً.

انتبه، لا تكن مخدوعاً، فأنت في الميكرو، وليس في المترو.

63

خورخي لويس بورخيس: لا تقرؤوا أي كتاب لأنه مشهور أو حديث أو قديم، إذا كان الكتاب الذي تقرؤونه مملاً فاتركوه، حتى ولو كان «الفردوس المفقود» أو «دون كيخوته».

إذا شعرتم بالملل من أي كتاب فاتركوه.. فهذا الكتاب لم يؤلف من أجلكم. يجب أن تكون القراءة أحد أشكال السعادة الخالصة، ولذا فإني ألقي بوصيتي الأخيرة إلى جميع قرائي الحاليين والمستقبليين، بأن يقرؤوا كثيراً، ولا يغتروا بسمعة كاتب ما.. اقرؤوا من أجل متعتكم، ولأجل أن تسعدوا فهذه هي الطريقة الوحيدة.

*

باستعارة من عنوان إحدى روايات ماريو بارغاس يوسا فإن وصية بورخيس تعني :«الفردوس على الناصية الأخرى». لا كتاب جيّداً إذاً، من دون معدن الفولاذ، أقصد مغناطيس الجاذبية، أو الوقوف على حافة الهاوية،

أو الغرق في المتاهة.

64

ليست سيرة الكاتب، على ما يظن، سوى رحلته مع الكتب.

قبل الكتابة وبعدها يحضر كتاب وحيد في حياة الكاتب مثل نجم في ليل الرغبة، كتاب واسع ينادي الكاتب في كلِّ وقت، صفحاته تبدأ ولا تنتهي، لا يبحث في العادة في موضوع واحد ولا يحمل اسم مؤلف بعينه، مثل هذا الكتاب يكون تمثيلاً لكل الكتب، مثلما تكون الكتب كلها تمثيلاً لكتاب الحياة على النحو الذي شاء له مؤلفه أن يكون.

لؤي حمزة عباس

65

في الأمس: قافلة من الجِمال محمَّلة بالمخطوطات النفيسة

اليوم: قافلة من البغال محمَّلة بالأسلحة والمخدّرات.

66

إننا نعيد كتابة سيرتنا بلا توقف، ونمنح دلالاتٍ جديدة للأشياء.

ميلان كونديرا

67

أحاول تصوّر مشهد ترحيل جثمان ابن رشد من مراكش إلى قرطبة: « وُضع الجثمان على الدابة في جهةٍ، وفي الجهة الأخرى كُتب الفيلسوف ليستقيم الحمل».

رحلة نفي العقل، لم تتوقّف يوماً.

68

علينا أن نتوجّه نحو كتابٍ صافٍ، لا ينهشه المرض، مؤلّفٍ دون عناء، لكنّه قادر - مع ذلك- على أن يمنحنا صورة واضحة عن العالم.

توماس بيرنهارد

69

إذا ما ثابر الكاتب على مبدأ التوقف وكتابة ملاحظاته في كلّ مكان وفي أيّ مكان، مثل الرّسام الحقيقيّ الذي يتوقف في كلّ مكان وأيّ مكان ليرسم، فإنه سيكون قادرًا على إعادة تشكيل عمله بطريقة حرّة. إنه سيصبح سخيًا، ليس في الكتابة - بإمكان أي أبلهٍ أن يكون كذلك - بل في الحذفِ والإسقاط. تكون مختصرًا لأن لديك أشياء تقولها أكثر مما يستوعبها الوقت. واحدة من المهارات الرئيسية هي أن تعرف ما يجب إهماله.

صامويل بتلر

70

كان تزفيتان تودوروف قد نبّه بحسم إلى أن «الأدب في خطر»، مؤكداً على الدور التخريبي للنقّاد في عزل الأدب عن القارئ العادي، والاكتفاء بمناقشات مغلقة ومغرقة بالمصطلحات والألغاز، وكأن الأمر لا يعني أحداً سواهم، كما أشار إلى احتضار العملية التربوية في تدريب الذائقة على اكتشاف المعنى، من دون وصفات نقدية جاهزة.

الآن، ربما علينا أن نستغيث: «القارئ في خطر»، ذلك أن معظم قرّاء اليوم تحوّلوا إلى كتّاب، وكأن حصة القراءة التي خبروها على عجل، كانت مجرد دورة تدريبية مبسّطة للدخول إلى نادي النخبة، فالكتابة، لفرط الركاكة العمومية التي تحيط بنا، باتت بلا أسوار أو حرّاس. منطقة مستباحة بفائض اللغة الاستعمالية التي لا ترقى إلى عتبة البلاغة في طبقتها الأولى، وهو ما شجّع بعض هواة القراءة على اقتحام حقل الكتابة ببذور فاسدة، وبعض الأسمدة الزراعية وهتافات الأصدقاء، لكن فحصاً سريعاً لهذه النباتات الطفيلية يكشف عن سبخٍ صريح في نوعية التربة.

71

في روايته «قصر المطر» يذهب ممدوح عزام الى مطارح أبعد، وجسارة اكبر في الكشف عن جماليات مثيرة، تبدو نافرة الى الحد الاقصى في نبش تفاصيل بيئية حميمة، وتتوغل في الحياة السرية لشخصياته المأسورة في مصائرها منذ لحظة ولادتها، وكأن دورة الحياة قدر لا مناص منه.

هكذا يمزج صاحب «معراج الموت» ببراعة وشاعرية مشحونة بالمكاشفة، وقائع حقبة من حياة الجنوب السوري بعدسة مكبّرة، تضيء

زمناً تنعدم فيه الحدود بين الخوف والرغبة، بين التشبث بالحياة والتلاشي التام، ويرسم لوحة بانورامية تحتمل اكثر من قراءة اذ يحشد موروث المنطقة بعناصره، كلها: شعائر الموت وطقوس الافراح، المخطوطات السريّة للعبادة، مذكرات الكابتن الفرنسي كاربييه التي كتبها اثناء وجوده كحاكم للمنطقة، أسرار العشق والزواج «خطفاً»، تماهي الحلم في الواقع وكأنهما ذاكرة حقيقية نابضة بكل ما هو محسوس وآسر في الطبيعة الخشنة التي جبلت هؤلاء البشر على قسوة ظاهرية في الملامح، لكنها تتكشف عن شفافية غير مرئية تعيشها الشخصيات كعالم داخلي يصعب البوح به. «قصر المطر» رواية رائحة، وعطر سرّي يتجلى في الضباب الذي يغلّف هواء المكان على امتداد زمن الرواية ويتخلله مطر وثلج، هو الدواء لغسل ما يعتمل في الصدور من ألم وانتقام مؤجل تعيشه قرية «المنارة»، وانتظارات ورسائل شوق تتأجج بين اكثر الشخصيات، صراعاً، وكأن الحب هو الذي يطهّر هذا العالم المأسور للخوف، هكذا تظل «صباح الفضل» جرحاً لا يندمل في ذاكرة «كنج» الذي لم يستطع نسيان رائحتها على رغم ما سال من دم بين العائلتين.

يستقي ممدوح عزام معماره الروائي من طبيعة المكان وقسوته، فالحجارة البازلتية الصلبة، تتحول بين اصابع الخبير الى شكل آخر، يبطن حناناً سرياً ودهشة للناظر، وإذا بالخشونة الظاهرية للحجر الأصم قناعاً لإخفاء عالمه الداخلي النائم على أسرار دفينة، تتفتح على مهل، لذلك يصعب على كنج معرفة اهواء آل الفضل وتقلباتهم وأسرارهم، هم الذين اخفوا سرّ الصنعة عن الجميع، حتى ان الكابتن الفرنسي كاربييه، حين رأى «قصر المطر» بعد انتهاء «صايل الفضل» من انجازه، شعر برهبة وخوف غير معتادين وهو يتأمل تفاصيله وأدراجه السرية.

72

رواية «فساد الأمكنة» لصبري موسى: تيه في صحراء غارقة في الأسطورة والألغاز، أقدار غامضة، مسالك وعرة، فتنة تخييلية.

في رواية لاحقة هي «حادث النصف متر» سيستبدل هذا الخلاء الشاسع بحيِّزٍ ضيق لا يتجاوز نصف مترٍ مربع، ملخِصَاً حكاية حب بكامل ندوبها وآثامها.

73

هل العنوان فخٌّ لاصطياد القارئ الضال، أم أنه استراتيجية كبرى، وهويّة أنطولوجية للنصّ، بقصد العبور إلى الجوهر؟ ما بين توريط المتلقّي بعنوانٍ مخادع، وحيرة الكاتب في اختيار عنوان كتابه بما يتواءم مع تصوراته النهائية لنصّه، تتفاوت الآراء، أو كما يقول سليم بركات «كلّنا يقلّب جملةً من مفاتيحه على باب النصّ».

يتعانق العنوان مع المحتوى بوصفه إذاً، علامة مركزية في الإرسال والتلقي حسب نظريات البنيويين، لكننا سنتفق مؤقتاً، على أن الكتاب يُقرأ من عنوانه، بصرف النظر عن وعورة تضاريس بعض العناوين أو ابتعادها عن المتن السردي أو الجمالي للنصّ. في هذا المقام يتفوّق الشعراء على الروائيين في «صناعة» العنوان، وهو ما جعل الرواية في بعض نماذجها المتأخرة تتكئ على الشعر في اختيار عناوينها بقصد ترميم المسافة مع القارئ المحتمل، فالعنوان، في نهاية المطاف «يعلو النص ويمنحه النور اللازم لتتبّعه» وفقاً لما يقوله عبد الفتاح كيليطو.

«توطين» عناوين الكتب في قيد النفوس الأدبي بوصفها أختاماً نهائية

وتواقيع معتمدة، عملية شاقة لا ينفع معها الندم، بعد خروج المخطوط من مطبخ المؤلف إلى المطبعة.

*

بعض عناوين الكتب تستدعي منك أن تهتف: هذه ضربة معلّم! لكن ما أن تتوغل في المتن قليلاً، حتى تندم على تلك الحماسة.

74

لفرط استهلاك كتابات إميل سيوران، وجلال الدين الرومي، وابن عربي، في مطحنة مواقع التواصل الاجتماعي، على يد «كتيبة من الحمقى»، بوصف هذه الشذرات، وجبة جاهزة لا تحتاج إلى ملعقة للغوص بالوليمة الأصلية، آثرت أن أتجاهلها عمداً.

75

لن يستطيع أحد أن يكتب في مثل هذه البساطة عن أشياء بسيطة كهذه وأن يحسنها كما تحسنها أنتأ وأن كل شيء بعد أية قصة من قصصك مهما قلت أهميتهاأ يبدو فجاً كأنما كُتب بهراوة لا بقلم

(غوركي في وصف قصص تشيخوف)

76

عندما يُكتب اسم الروائي على غلاف كتابه بحجم أكبر من عنوان

روايته، هذا يعني ببساطة أنه نجيب محفوظ آخر.

77

هناك صلة نسب من نوعٍ ما بين صُنع الله إبراهيم وسلفه المؤرخ تقي الدين المقريزي. انشغل الأخير في كتابه «إغاثة الأمة بكشف الغمة» بوصف المجاعات التي أصابت مصر المملوكية وأسبابها، فيما رصد الأول مجاعات من نوعٍ آخر، برؤية موشورية تعمل على هتك المخبوء، والعفونة الحامضة التي تتسرب من شقوق الجدران المعتمة إلى الفضاء الخارجي. ربما كان الجوع الجنسي هو بؤرة اشتغالاته الروائية بوصفه تمثّلاً نموذجياً للأعراف المغلقة على قيم وإكراهات صارمة تثقل حركة شخوصه. اتكاؤه على ما هو سيروي في تدوين الوقائع اضفى ضرباً من «التلصص» على مناخاته التخييلية، وهو بذلك يزعزع الخط الأفقي للمؤرخ نحو ما هو سيسيولوجي صرف، بنقلات موجعة، ذلك أن المسافة بين «تلك الرائحة»، وأعماله اللاحقة تنطوي على فتوحات سردية تخصّه وحده، كصاحب عمارة روائية مشغولة بمهارة وأناة، قد لا تثير التسلية أو المتعة، لكنها تترك ندبة عميقة لدى المتلقي، نظراً إلى طريقته في حياكة خيوط نصوصه، فهو يتكئ على الأرشيف في المقام الأول لتعزيز مجرى السرد وروافده، كما فعل في «ذات» مثلاً.

لكنه - في نهاية المطاف- ينتصر للأرشيف المضاد لتصحيح الصورة وإزالة الغبش عنها، وهنا تحديداً، يلتقي مع المقريزي لجهة «كشف الغمة» عن الهوامش المهملة. هكذا اطاح الحكاية المتخيّلة لمصلحة الوثيقة، مستثمراً تجواله بين الخرائط، كأمكنة عيش وذكريات ومكاشفة، وذلك في كتابة موازية (برلين، موسكو، ظفار، بيروت، القاهرة). عدسة مفتوحة على التفاصيل، مهما قلّ شأنها، بالطريقة نفسها التي يرصد فيها «جمالية الأماكن

الضيقة»، فالسجن ثيمة مكرّرة في معظم أعماله، ليس من موقع الاتهام السياسي فحسب، إنما لجهة العناية بعذابات الجسد المكبّل وحاجاته، وإذا بهزيمة الجسد تنطوي على هزيمة عمومية، وخيبات وجودية، وانكسارات، إذ لا نسمة أوكسجين تتسرب من الفضاءات الكتيمة، وكأن كل ما يكتبه هذا الروائي يقع بما يمكن أن نسميه «خزّان الخسارات».

سيلجأ في «اللجنة» إلى محاكمة كافكاوية بامتياز. وربما سيستدعي جورج أورويل إلى تلك المهزلة المرعبة، بقصد تشريح ممارسات السلطة الشمولية، مستبطناً تجربته الشخصية في المقام الأول كمرآة لمصائر شخوصه. لاحقاً سيستنجد بمؤرخ آخر هو عبد الرحمن الجبرتي، صاحب «عجائب الآثار في التراجم والأخبار»، ولكن من موقع الضدّ، بقصد تأريخ حملة نابليون بونابرت على مصر، وصراع «العمامة والقبعة» من وجهة نظر المهمشين. امتياز صنع الله إبراهيم في المدوّنة الروائية العربية انحيازه إلى مفردة التمرّد، سواء في متن النصّ، أم لجهة ابتكار أشكال سردية نافرة تستوعب سخطه وغضبه واحتجاجاته ضد عالم يحتضر في وضح النهار، فهذا روائي اختصاصه الاول صناعة الكوابيس لا المنامات الوردية، لكننا في مطرحٍ ما، سنتساءل عن جدوى تلك اللغة المقشّرة من أية بلاغة سردية، تلك التي لجأ إليها في بعض أعماله الأخيرة، "الجليد" مثلاً، وإلى أي رهان تحتكم هذه المدوّنة في استقطاب ذهن متلقي اليوم واهتماماته؟

*

كلما أمعنت التفكير فيما كتبته طوال مساري، أرى طفلاً يريد أن يقول ما لا يقوله الغير.

صنع الله إبراهيم

78

كل كتاب اعتذار من الذي سبقه، وحجة لكتابة الذي يليه.

باتريك موديانو

79

بعض النصوص» الإبداعية» أو ما يتهيأ لأصحابها بأنها كذلك تشبه ترجمة "غوغل" لعبارةٍ ما.

80

هناك أيضاً، الكتب التي تذهب إلى التقاعد المبكّر، غير مأسوف عليها، مثل جنود مهزومين وخوَنة، بثياب رثّة، وفقر دم مزمن، وهشاشة عظام. كتب تُوضع في العليّة «السقيفة»، إلى جانب الخردة المنسيّة، لا يجاورها أحد، عدا الرطوبة والحشرات.

81

كتاب «طوق الحمامة في الألفة والآلاف» لابن حزم الأندلسي: اقتنيته من مستودع مكتبة «اللواء» في القامشلي، قبل ثلاثين عاماً. ألجأ إليه كلما نسيت علامات الحب: هل الهيام يسبق الدنف أم العكس؟

*

"الحب- أعزك الله- داء عياء وفيه الدواء منه على قدر المعاملة، ومقام مستلذ، وعلّة مشتهاة لا يود سليمها البرء، ولا يتمنى عليلها الإفاقة»

ابن حزم- طوق الحمامة

82

يخلع عزت القمحاوي عمامة ابن حزم عن رأسه، ليكتب نسخة عصرية من «طوق الحمامة في الألفة والألاف" في كتابه «الأيك في المباهج والأحزان»، ولكن من ضفة أخرى، أكثر شهوانيّة. يزيح خفر سلفه جانباً ليتوغّل بكامل عدته البلاغية، في عمل الحواس، كما ينبغي لها أن تعمل. بمشرط لغوي حاد، وحواس متيقظة يدخل غرفة العمليات لتشريح جسد منهك بالمحرمات والأمراض المتراكمة، يحقنه بتفاح الرغبة، ليستعيد عمل الأصابع أولاً، بوصفها «أول تصريح علني بالحب»، ذلك أن حاسة اللمس هي من تقود إلى تضاريس الجسد المرتبك وخلاياه النائمة. وردية عمل كاملة في فحص بقية الحواس. ولكن مهلاً، ليس «الأيك» كتاباً في الشهوة الخالصة، إنما هو أنطولوجيا حسيّة في «تمجيد الكائن» بأحواله المختلفة، وتأريخ شبقي للموجودات، واختراع سردي مبهر في هدم الحدود الصارمة بين أجناس الكتابة وطبقاتها البيبليوغرافية. لن نجد توصيفاً نقدياً أفضل من تعليق قارئة مصرية مجهولة في موقع "غودريدز": (كتاب فشيخ).

83

الكتب التي يخبئها أصحابها، في الرفوف العليا للمكتبة، خلف كتبٍ

أخرى، أقلَّ خطراً. تلك الكتب الأكثر هرطقةً وفحشاً، تحتاج إلى تهوية، بين حينٍ وآخر، كما لو كانت صنفاً نفيساً من السجّاد الفارسي، بدلاً من وأدها في العتمة.

84

الذين يحاكمون كتاباً ما، بتهمة «خدش الحياء العام» هم أكثر من يقرأ هذا الكتاب بلذّة قصوى.

*

(أهداني محرّك البحث "غوغل": ١١٩٠٠٠ قضية، في ما يخص عبارة "خدش الحياء العام"، معظمها محاكمات لكتّاب أُدينوا بهذه التهمة التاريخية الجاهزة).

85

يثأر داي سيجي من سلطة الرقابة في بلاده مرتين. الأولى في روايته "بلزاك والخياطة الصينية الصغيرة" إذ يتتبع الرحلة السريّة لأعمال بلزاك إلى قرية صينية نائية، بصحبة شاب أُجبر على الخدمة في الريف أثناء فترة "الثورة الثقافية"، حيث مُنعت أعمال الكتّاب الغربيين من التداول، وكيفية إخفاء روايات بلزاك في صندوق مقفل بإحكام، يخبئه تحت سريره، ليقرأ سرّاً. والثانية في روايته المذهلة "عقدة دي". محلّل نفسي كان منفيّاً في باريس، يعود إلى الصين لإنقاذ خطيبته من السجن. كانت تهمتها نشر صور محظورة في صحيفة أجنبية. خلال سعيه لإطلاق سراحها، يتعرّف على القاضي الموكل بالقضية، ويدعى «دي». يضطر إلى تقديم رشوة إليه- فتاة عذراء- تناسب

عقدته المتأصلة، وهي معاشرة العذراوات. بمصادفات غرائبية يجد المحلل النفسي "ميو" نفسه، داخل مقر لجنة الرقابة. مكان أشبه بمكتبة مهملة بأرشيف ضخم. أروقة باختصاصات مختلفة: شهادات في كتب سياسية معادية للثورة الثقافية، فضائح جنسية، رشاوى، لصوصية، تظاهرات مضادة للسلطة. وثائق عن إعادة تأهيل المثقفين، وروايات أيروسية، وتصاوير بورنوغرافية، أشرطة أفلام ممنوعة، نسخ قديمة من الكاماسوترا الصينية. خزائن مخصّصة برسائل الوشايات موزّعة حسب نوع الوشاية :أحمر، أصفر، أزرق، بنفسجي.

بانتهاء صلاحية هذه الوثائق التي كانت في زمنٍ ما، تقود إلى المشنقة، سنجد أنفسنا أمام مكتبة أشبه ما تكون بمكبٍّ للنفايات.

86

تُشبِّه سوزان هاوثورن خط إنتاج الكتب الرائجة في دور النشر العملاقة بخط إنتاج الثياب الداخلية النسائية، فالمطلوب نمط واحد من الكتب بمقياس موحّد للجميع. هكذا تتحوّل الكتب إلى «ماركتينغ». نوع واحد بلا نكهة مثل طماطم البيوت البلاستيكية. كتّاب جاهزون لتصدير الأفكار البائتة «سُقيتْ، وجُعلتْ سائغة لذوقٍ عام، لقرّاء موحّدين». أفكار يعاد بيعها كما لو أنها أفكار أصلية، وإذا بالقارئ حيال كتب مبهمة، متشابكة النصوص، كثيرة الأخطاء، فارغة وتبسيطية، كمحصلة لخراب اللغة العامة، وتالياً إبعاد» الأصوات المُخاطرة، المُبتكرة، الجدلية، المُهمّشة، والمُتخيّلة». لهذه الأسباب، على الأرجح، دعت الروائية آروند هاتي روي إلى «مواجهة الإمبراطورية» ومحاصرتها وتجريدها من الأوكسجين، و«وسمها بالعار» عن طريق «استراتيجية تعيد لنا قدرتنا على رواية قصصنا الخاصة، قصص مختلفة

عن القصص التي تُغسل بها أدمغتنا لتصديقها».

87

"لكي نستخرج الحرير، يجب ان تموت دودة القزّ". ما يصحّ على الحرير، في هذا القول المأثور، يمكن تعميمه على الكتب النفيسة. دودة قزّ الكتابة هي الإزميل السحري الذي يحوِّل صخور البازلت الصلبة إلى طيور وتماثيل ناطقة.

88

تنتابني شكوك حادة، أزاء بعض الروايات المترجمة. نكهة ما غائبة، ملح أم فلفل لا أعلم؟ سوء فهم لعبارةٍ ما، ضجر مما ينبغي أن يكون ممتعاً في لغته الأصلية، هفوات بلاغية. ربما عليّ أن ألغي عشرات الروايات من القائمة، فهي لم تكن تُشبه الأصل إطلاقاً، ولم تكن عبوراً بين لغتين. تلك المشية العرجاء- بين روايةٍ وأخرى- لأورهان باموق مثلاً. كأن الروائي الذي كتب تحفة «اسمي أحمر» لا يمت بصلة إلى من كتب رواية "ثلج"!

*

أحد المترجمين الأفذاذ، أثناء ترجمته كتاب عن الإسلام، مكتوب باللغة الفرنسية، وضع عبارة «قال أبو هريرة» في الخلّاط، فخرجت على النحو التالي: «قال صاحب القطة الصغيرة».

فتّش عن المترجم إذاً.

89

ولكن ماذا نفعل بكتبٍ مسحوبة العصب، وبأضراس غير صالحة لطحن قمح الكتابة؟

90

انتبه! هذا ليس كتاباً، إنه فزّاعة طيور.

91

"بدانة الرواية" ليست مقياساً للجودة والعمق، كما أنها ليست «كتلة شحم» على الدوام. وحدهُ ياسوناري كاوباتا بزَّ مئات الروائيين الآخرين، بكتاب صغير الحجم. أقصد روايته الفاتنة "بيت الجميلات النائمات". أية مشقّة أن تجلس إلى جانب فتاة عارية ومخدّرة طوال الليل، في «غرفة الشهوات»، من دون أن تلمسها؟

تهوّر سردي عنيف وساحر ومدهش، ارتكبه هذا الياباني الرجيم الذي انتهى منتحراً بالطبع؟

*

(الكتاب الوحيد الذي وددت لو أكون كاتبه- غابرييل غارسيا ماركيز)

92

النسخة العربية من «موجز تاريخ الأرداف» لمؤلفه جان ليك هينيج،

تغفل اسم المترجم (!) المعضلة تبدأ من هنا، من منطقة الشبهة. أن تترجم كتاباً جديّاً، وتخشى أن تضع توقيعك على غلافه، صوناً للسمعة العطرة. شخصياً، أغبط جان ليك هينيج على كتابه هذا، باعتباره درساً نوعياً في الأثنوغرافيا «علم الأجناس البشرية»، وكيفية التفاته إلى هذه المنطقة (المرذولة؟)، ومنحها ألقاً جمالياً ومعرفياً، لم يكن متاحاً بمثل هذه المكاشفة والعمق. انطولوجيا كاملة في مديح تاريخ الأرداف، وقراءة لكل ما هو متعرّج أو مستدير في جسد المرأة، بالاتكاء على نصوص ولوحات وأبحاث تتعلّق بهذه الخريطة المثيرة من النتوءات والتموجات والاستدارات والمنحنيات. بالنسبة لبلزاك فإن الأرداف هي ذلك «الالتواء الفاسق»، أما فيرلين فيقول «الأرداف المتنعّمة بالملذات»، فيما يراقب رامبو بانتباه «حركة الحوض المجنونة». أرداف وقحة، وحرّة، ووحشيّة، لكن الكنيسة ستصادر حرية المؤخرة في الحركة بالتحريم (١٢١٢)، واعتبار الرقص «جرماً يعادل جرم حرث الأرض في يوم أحد».

حسب أندريه رولان: بعد قراءة «موجز تاريخ الأرداف»، لا يعود المرء يجلس كما في السابق.

الأرداف بصيغة أخرى، ووفقاً للوحة الغلاف: كمثرى وتفّاح.

93

تلك المهنة البائسة التي احتكرها بعض النقّاد في تقديم كتب الشاعرات- على نحوٍ خاص- ذلك الإطناب بالمديح، بما لا نجده فعليّاً في متن النصوص.

شاعرات ونقّاد، أم ذئاب منفردة وفرائس؟

"إن التاريخ الحقيقي للقراءة هو تاريخ كل قارئ وحده مع القراءة، وإن تاريخ كاتب معيّن لا يبدأ من الكتاب الأول له وإنما بقرائه ولو تأخر وجودهم". هكذا يقول ألبرتو مانغويل في كتابه «تاريخ القراءة»، معوّلاً على الشراكة بين المؤلف والقارئ، فالقراءة «طقس انبعاث لأن كل قارئ يضمن للكتاب قدراً من الخلود والبقاء».

هذا خبير كتب من طرازٍ خاص، بدأ حياته بمهنة استثنائية هي قراءة الكتب لخورخي بورخيس بعد أن أُصيب الأخير بالعمى، إلى أن أكمل رحلته منفرداً، بين رفوف المكتبة، أو «مرآة الكون» كما يصفها.

بالنسبة لصاحب «المكتبة في الليل»، و«يوميات القراءة»، فإن العلاقة بالكتاب تتحوّل مع الوقت إلى ما يشبه "قلب السترة". ويعتبر أن كتباً معدودة تبقى بمثابة المأوى، والأمكنة الآمنة التي تركن إليها خلال رحلة عبور تلك الغابة المظلمة التي لا اسم لها. هكذا يقلل مانغويل من أهمية "قوائم الكتب الكلاسيكية"، أي الكتب المعترف بها رسمياً، معلّقاً أهمية قصوى على "نزوات القارئ". هذه النزوات التي قد تقوده إلى متعة القراءة عن طريق المصادفة، فيتحوّل الكتان خيوطاً من ذهب. المخاطرة في اقتحام غابة الكتب المجهولة أمر ضروري في ظل "الميثولوجيا البائسة لعصرنا". الكتاب الذهبي- وفقاً لمنهج مانغويل- هو الذي يخبئ أرنباً في جيب صفحة ما، أو أقلّه عبارة سحرية واحدة. وبإمكان القارئ أن يشطب مقطعاً كاملاً، أو أن يضيف هوامش عليه، ليكون كتابه الشخصي، كأي كتاب يستعصي على التصنيف.

حسب انطونيو ماتشادو، فإنّ الكتاب يجب أن يحمل اسم المؤلف واسم القارئ معاً، لأنهما يتقاسمان أبوته!

95

ولكن ماذا بخصوص الكتب التي لم ترَ النور. الكتب الممنوعة، المخطوطات حبيسة الأدراج، الأرشيفات السريّة، العبارات المشطوبة بقلم الرقيب الوقح؟ «كورتاج» قسري ضد الأبناء اللاشرعيين للغة المارقة. مقبرة نعبرها من دون أن نعرف أسماء موتاها.

96

انتبه! هذا الكتاب يخبئ ديناصوراً من الأفكار المحنَّطة في داخله.

97

هاني الراهب روائي القلق والانعطافات الحادة بامتياز. روايته الأولى «المهزومون» ١٩٦١، التي كتبها في ثلاثين يوماً بما يشبه الحمّى، ليتقدم بها الى جائزة مجلة «الآداب» البيروتية، ويفوز بها فعلاً، وضعت اسمه، هـو الذي لم يتجاوز الثانية والعشرين من عمره آنذاك، في الواجهة، وإذا به يصبح مثار جدل واهتمام، نظراً لما حملته الرواية من رفض وعبثية واقتحام للمحرمات، وقطيعة شبه كاملة مع المنجز الروائي التقليدي. هكذا دخل الكاتب الشاب الى حقل حداثي بكر، يعرّي بجسارة وصوت عالٍ، هواجس أبطاله المهزومين.

فـي «الوباء» تحفة أعماله الروائية، يستعيد هاني الراهب بعمق وصدق ومكاشفة، تشكّلات القرن العشرين، على خلفية الحرب العالمية الأولى، و«السفربرلك»، ويدمج السيرة الذاتية بالمناخ العام ببراعة، متتبعاً مكابدات أسرة فلاحية عبر أجيال متعاقبة في هيكلية روائية تربطها علاقة «تناص» برواية غابرييل غارسيا ماركيز الشهيرة «مئة عام من العزلة». لكن واقعيته السحرية هي نسيج وقائع البيئة المحلية بكل تفاصيلها وقسوتها وخرابها الروحي، عبر عمليّة حفر عميق في المكان والأسطورة والسجال السياسي. راصداً بشراسة ملامح التبدلات الريفية واندغام شخوصه بمتاهات المدينة منذ بدايات القرن الى سبعينياته. ويجد قارئ الرواية شذرات من سيرة عائلية تتواتر مع الطفولة المضطربة التي عاشها المؤلف، كما أن شخصيّة مريم خضير تكاد تكون نسخة عن والدته، فيما تغيب صورة الأب، ليس في «الوباء» فحسب، بل عن معظم أعمال الراهب، اشارة الى موته المبكر.

هكذا وجد الراهب مفهوماً آخر للرواية، يتجسد في «تكثيف الواقع وتخييله وترميزه وأسطرته» فعمر الواقعية كما يقول، لا يتجاوز الألف عام، والأدب عمره خمسة آلاف عام. ويضيف: «العالم كله منصرف الى الأخيـولي، ذلك لأنه يريد أن يقتـنص المعـاني الكبرى للحـياة البشرية، بعد أن فتتها الفرد والفردية».

هاني الراهب الذي هزمه المرض العضال عن ٦١ عاماً، ظل يردد من دون كلل: «الرواية مصل مضاد للجنون».

98

" كانت الحياة تتفتح أمامنا مثل ذيل طاووس". هكذا يصفعنا برناردو

أتشاغا بجملة سحرية، ستنفتح على صفعات أخرى بالحمّى البلاغية نفسها. هناك أيضاً حكاية الحرذون الذي يدخل من الأذن ويقضم أعشاب الدماغ، مخلّفاً قصوراً عقلياً لصاحبه، وفقاً لما ترويه الأمهات بقناعة تامة. في «أوبابا كواك» يستمر مفعول سحر الكتابة حتى بعد أن تنتهي من قراءة الرواية. خلطة عجائبية من الحكايات المتوالدة والمدهشة، لكن "شهرزاد" الحكي هنا، لا تتوقف عن السخرية السوداء، جنباً إلى جنب مع كيفية تشييد عمارة السرد نفسها، وارشادات لكتابة قصة بخمس دقائق، أو انتحال قصة. ارتحالات تخييلية بلا ضفاف، تضاهي ذلك العالم المدهش الذي نجده في رواية « ساعي بريد نيرودا» لأنطونيو سكاراميتا. كان ساعي بريد نيرودا متخصصاً ببريد الشاعر المنفي فقط، أما رسائل «أهل كواك» القرية الباسكية المهملة، فتحتاج إلى عناوين طويلة على المغلفات، تنتهي باسم القارة التي تنتمي إليها الدولة "ثم نكتب بعد ذلك، في نهاية القائمة، بحروف كبيرة، كوكب الارض، حتى لا يخطئ ساعي البريد ويوصلها الى مجرّة أخرى".

غرابة العنوان تحيلنا إلى عنوان يوميات غوغان في تاهيتي "نوا نوا"، وهي الصيحة التي كانت تطلقها نساء تاهيتي لحظة خروجهن من الماء، أما معناها فهو "إننا نفوح شذىً".

99

لا أعلم لماذا اخترت رواية «بيدرو بارامو» للمكسيكي خوان رولفو كي أقرأها في الحافلة، خلال رحلة طويلة ومضجرة لزيارة قريتي بعد غياب؟ سأكتشف تقاطعات شخصية مذهلة مع أجواء هذه الرواية الملعونة، ذلك أن الراوي يذهب في زيارة إلى قريته بعد أن هجرها مدة ثلاثين عاماً، ليجدها مجرد أطلال، وأن بقايا البشر هناك يتواصلون مع الموتى كما لو أنهم لم يغادروا

المكان على الإطلاق. تقول إحداهن «أشمّ بأن أحداً في القرية قد مات»، فيجيبها الحوذي بأن زوجته قد ماتت اليوم. وتحسّ أخرى بأن طيف أبيها قد زارها ليلاً، وحين تخبرها خادمتها بوفاة والدها هذا الصباح، تجيب ببساطة» لقد جاء لوداعي» ثم تكمل عملها كالمعتاد، فيما تتجوّل روح ميغيل في أنحاء القرية، وتقرع نافذة إحداهن، كما كان يفعل أثناء حياته! امرأة أخرى تشكو لجارها المدفون إلى جانبها، ضيق حياتها في القبر، كما كانت في حياتها الأخرى. على الأرجح، هذا ما استدعى ماريو بارغاس يوسا لأن يقول: "ليست قرية كائنات حيّة، وإنما هي قرية أشباح". كتب خوان رولفو هذه الرواية فقط، من دون أن يكمل أية رواية أخرى، لكن هذه الرواية اليتيمة، ستتناسل إلى سلالة كاملة من الأبناء، وستتحوّل إلى «ديناميت إبداعي»، أو منارة تهدي كتاب أمريكا اللاتينية إلى جهة الواقعية السحرية، وكيفية تهشيم بنى السرد التقليدية بمعولٍ حاد. هنا نقع على لغة متخثّرة، و»شاعرية كونيّة فخمة ومبهمة»، وانضباط لغوي صارم، رواية معقّدة ومذهلة بآنٍ واحد، كتبها موظف أرشيف يعمل في مكتب الهجرة "لأنها الطريقة الوحيدة ليتركوا أحدنا هادئاً" يقول. قرأ ألفارو موتيس رواية «بيدرو بارامو» كما لو أنه قد اكتشف لقية نادرة، فأهدى نسخةً منها لصديقه غابرييل غارسيا ماركيز وقال له : «خذ اقرأها وتعلّم»، ولم ينم ماركيز ليلته حتى قرأها مرتين. وسيعترف لاحقاً بأن هذه الرواية أحدثت لديه صدمة تماثل ما حدث له بعد قراءة رواية «المسخ» لفرانز كافكا، كما أوحت له بكتابة روايته «مئة عام من العزلة».

*

- الوهم! هذا يكلّف غالياً، فقد كلّفني أن أعيش أكثر من اللازم. والآن بعد أن متّ، أصبح لدي متسع من الوقت لأفكّر وأفهم كل شيء.

خوان رولفو- بيدرو بارامو

100

نصحني جميل حتمل باقتناء ديوان «الجمهرات» لسليم بركات، في أول ارتطام مع هذا الشاعر المارق. كان الديوان مكتوباً بخط ّ يد الشاعر، برشاقة تجذب النظر إلى تلك الخطوط المتوترة والمنحنية والآسرة. لكن الارتطام الحقيقي والشرس مع نصوص سليم بركات أتى مع سيرتي الطفولة والصبا "الجندب الحديدي: السيرة الناقصة لطفل لم يرَ إلا أرضاً هاربة فصاح: هذه فخاخي أيها القطا"، و"هاته عالياً، هات النفير على آخره".

يا إلهي ما هذا التهتك اللغوي، ما هذا المعجم النفيس، ما هذا الطيش، التوتّر، البذخ، العنف، الفجاجة، الشغب، العراك، القسوة، والأفعال الشاذة؟ فخاخ الصبي الكردي فتكتْ بي بإحكام. فها هو حكّاء من طرازٍ فريد، يدلق أحشاء اللغة كذبيحة، بسكين المجاز، وخشونة الألفاظ، وقوة المخيّلة.

قراءة رواياته اللاحقة، ستعيدني بدرجات إلى تلك السيرة التي تشبه جرحاً في الركبة، ثم إنني لم أعد أتابعه بانتظام، لفرط توغله في مجاهل المعجم!

101

أنت لا تعرف لماذا استبدلت هذه المفردة بأخرى، حرّكت ذلك المقطع إلى أعلى الصفحة ومحوتَ ما كان النصّ قد بدأ به. ما محوْته هو بالضبط ما كان يسيطر عليك منذ عدّة ليالٍ، بينما تحاول أن تنام، ثم عاد إليك بالأمس وأنت عائدُ من العمل إلى البيت، وفاجأك بصورة جديدة عندما استيقظتَ اليوم، المقطع الذي محوته دون ندم هو ما كان قد شجّعك على أن تجلس أخيراً، وتكتب. لقد بدا في لحظة سابقة وكأنه نواة ما يشغلك.. أين تذهب كل هذه

الكلمات التي يتم حذفها من نصٍّ يُكتَب؟ هل تترك ما يدلّ على حضورها قبل أن تختفي، وهل تعود للحياة مرةً أخرى، في نصٍ آخر؟

- إيمان مرسال

102

"بعض الرسّامين يحوّلون الشّمس الى بقعة صفراء. والبعض الآخر يحوّلون البقعة الصفراء الى شمس". ما قاله بابلو بيكاسو يوماً عن الرسّامين يمكن تعميمه، من دون ألم، على بعض مؤلفي الكتب أيضاً.

103

أن تكون «ضدّ المكتبة»، فأنت تحتاج إلى مكتبة أخرى، بخطط ومتاهات لا نهائية!

خليل صويلح

ضد المكتبة

ليست المكتبة إذاً، بحجمها، إنما في نوعية محتوياتها، فنحن نحتاج إلى الكتب التي تقوم بتغيير مصائرنا، وفقاً لما يقوله جيمس بالدوين، أو كما يقول كافكا: «على المرء ألا يقرأ إلا تلك الكتب التي تعضّه وتوخزه. إذا كان الكتاب الذي نقرأه لا يوقظنا بخبطة على جمجمتنا فلماذا نقرأ إذن؟ على الكتاب أن يكون كالفأس التي تُهشّم البحر المتجمّد فينا.»


ISBN: 978-1-947836-03-7

